MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03496 0435

ML
3813
L86M7

SCHWEIZERISCHE-NATIONALAUSGABE
EDITION-NATIONALE-SUISSE

EDMOND MONOD

MATHIS LUSSY
ET LE RYTHME MUSICAL

PUBLIÉ PAR L'ASSOCIATION DES MUSICIENS SUISSES

Dépôt pour la France, la Suisse romande et la Belgique :
PARIS, LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, RUE DE SEINE
1912

PUBLICATIONS

DE

L'ASSOCIATION DES MUSICIENS SUISSES

---

1. HUBER, Hans. Op. 118. **Symphonie héroïque.**

Partition d'orchestre	M. 30 —	Fr. 40 —
Parties d'orchestre	» 36 —	» 48 —
Réduction pour piano à 4 mains, arrangement du compositeur	» 10 —	» 13 35
Morceaux séparés : **Sanctus** pour soprano avec accompagnement de piano ou d'orgue, arrangement du compositeur . .	» 1 —	» 1 35

2. LAUBER, Joseph. **Humoresque.**

Partition d'orchestre	M. 12 —	Fr. 16 —
Parties d'orchestre	» 10 —	» 13 35
Réduction pour piano à 4 mains, arrangement du compositeur	» 4 —	» 5 35

3. SUTER, Hermann. Op. 10. **Deuxième Quatuor** (*ut* dièze mineur).

Partition	M. 1 50	Fr. 2 —
Parties	» 5 —	» 6 70

4. BRUN, Fritz. **Symphonie** n° 2 en *si* bémol.

Partition d'orchestre	M. 20 —	Fr. 26 70
Parties d'orchestre	» 25 —	» 33 35

MATHIS LUSSY

ET LE RYTHME MUSICAL

Matthias Lontz

EDMOND MONOD

MATHIS LUSSY

ET LE

RYTHME MUSICAL

NEUCHATEL
IMPRIMERIE ATTINGER FRÈRES
1912

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

AVANT-PROPOS

Le 20 mai 1911, au village des Planches, sur Montreux, une cérémonie simple et touchante réunissait un groupe d'amis et d'admirateurs de Mathis Lussy. Ils venaient poser sur la maison où le maître mourut une plaque de marbre blanc portant l'inscription suivante :

MATHIS LUSSY, de Stans,
né le 8 avril 1828,
le Théoricien du RYTHME et
de l'EXPRESSION MUSICALE
est mort dans cette maison
le 21 janvier 1910.

En quelques mots, M. Edmond Röthlisberger, président de l'Association des Musiciens suisses, caractérisa excellemment l'œuvre de Lussy.

« Il y a de par le monde, dit-il, des gens qui font plus de bruit qu'ils ne sont grands. C'est l'ordinaire.

« L'inverse est l'exception. Mathis Lussy en était une.

« Or, lorsqu'un pays a le bonheur de posséder de ces exceptions-là, son devoir est de les honorer.

« Mathis Lussy, sans chercher des succès retentissants, sans se soucier du qu'en dira-t-on, vécut pour une idée... »

Lussy, en effet, fut l'homme d'une idée. Toute sa vie, il l'a consacrée à la recherche des lois qui président à la bonne exécution des œuvres musicales. C'était avant tout un artiste ; sa sensibilité raffinée réagissait aux moindres nuances de l'interprétation ; son esprit toujours en évei saisissait avec une justesse remarquable toutes les inflexions de ce qu'on a appelé le discours musical, en particulier toutes les variétés du rythme et de l'accentuation. C'était aussi un professeur, un pédagogue de race, avide d'expliquer aux élèves le pourquoi des choses, de formuler en règles générales les exigences de son sens artistique. Après avoir cherché vainement un traité de l'expression dans l'exécution, il s'est décidé à écrire lui-même le livre qui n'existait pas. Il y a travaillé sans relâche, préparant une « grammaire de l'exécution musicale » dont la plupart de ses ouvrages ne veulent être que les préliminaires.

Ce n'était ni un philosophe, ni un homme de science. Il n'a pas créé un système cohérent, dont les propositions découlent logiquement les unes des autres. « A mesure qu'il trouvait les lois cherchées », disait encore M. Röthlisberger, « il les formulait de son mieux, plus pressé de les noter que de les coordonner pour l'enseignement, et se disant sans doute que, dans ses vieux jours, il les reprendrait pour leur donner une forme pratique et définitive. — Hélas ! ce travail, il ne l'a jamais fait, parce que Mathis Lussy ne connut pas la vieillesse ; il prit de l'âge, mais il resta jusqu'à son dernier souffle le chercheur passionné et plein d'enthousiasme juvénile que nous avons tous connu et aimé. »

Ce défaut d'esprit systématique a été sa faiblesse et sa force. Sa faiblesse, parce que ses ouvrages ne sont guère composés[1] ; parce qu'on

[1] Ce défaut vient surtout de ce que Lussy n'a jamais refondu ses ouvrages. A chaque nouveau tirage, il ajoutait des annotations, et, au début ou à la fin, des paragraphes entiers. Ainsi il renvoie dans l'Introduction du *Rythme* aux « lois de haute importance » exposées dans la ... note de la page 51. Ailleurs, il conseille au lecteur d'interrompre sa lecture pour entreprendre celle d'un chapitre placé à la fin du volume ; mais ce chapitre lui-même suppose connus les termes définis dans les pages intermédiaires.

y rencontre des contradictions, apparentes ou réelles ; parce que l'auteur n'a pas toujours tiré des principes toutes les conséquences qu'ils comportent. Sa force aussi, car tous les systèmes sont faux, et déforment plus ou moins la réalité, tandis que jamais Lussy ne s'est laissé entraîner comme un trop grand nombre de théoriciens à froisser l'instinct musical sous prétexte d'appliquer une règle. En présence d'un cas rebelle à classer, il crée une catégorie nouvelle, plutôt que de faire violence à son sens du rythme. Formule-t-il une loi trop rigoureuse? Il ne tarde guère à lui en adjoindre une autre, qui en atténue l'effet. Aussi ses œuvres, par cela même qu'elles donnent l'impression de quelque chose d'inachevé, de peu scientifique, respirent une vie intense; elles fourmillent d'aperçus ingénieux ; et celles même des idées de Lussy qui ne sont pas complètement originales, il les a pensées à nouveau, il les a si bien faites siennes qu'elles ont toute la saveur d'idées personnelles. Son style, orné de comparaisons souvent heureuses, est très agréable à lire ; la passion pour son art et le désir ardent de convaincre le rendent souvent éloquent, toujours suggestif; même au cas où vous vous refusez à adopter telle ou telle de ses interprétations, vous lui voulez du bien de vous avoir incité à penser. Ce n'est qu'en le lisant « dans le texte » qu'on arrive à le connaître, et aucun résumé de ses développements ne saurait remplacer le commerce direct avec lui.

Il est donc à désirer que les ouvrages de Lussy se répandent de plus en plus. Mais, à cause précisément du caractère provisoire et décousu que présentent ses remarquables observations, ses essais de classification accumulés en vue d'un grand ouvrage complet qui n'a jamais vu le jour, il paraît nécessaire, pour assurer leur vulgarisation, de leur adjoindre un commentaire, une sorte de guide à l'usage des lecteurs.

Tel a été l'avis d'un groupe d'admirateurs de Lussy, désireux d'honorer publiquement sa mémoire. « Le Dr Jaques-Dalcroze », c'est encore M. Röthlisberger qui parle, « donna l'élan en organisant à Genève une audition d'élèves *en faveur de l'érection d'un monument à Mathis*

Lussy. Bientôt après il remit la recette — neuf cent et quelques francs — au Comité de l'Association des Musiciens Suisses, en priant ce dernier d'élaborer un projet permettant d'honorer dignement la mémoire du maître. Après avoir étudié la question, le Comité de l'A. M. S., d'accord avec le Dr Jaques-Dalcroze, se décida à rendre deux hommages parallèles, l'un à l'homme, l'autre à son œuvre ».

L'hommage à l'homme, c'est la modeste plaque commémorative inaugurée le 20 mai aux Planches sur Montreux.

Quant à son œuvre, le Comité décida la publication d'une brochure contenant une biographie succincte de Lussy, la nomenclature complète de ses écrits, et une étude de sa théorie du rythme et de l'expression.

C'est cette brochure que nous présentons aujourd'hui au public. La forme et l'amplitude qu'en a prises la partie théorique, au cours de son élaboration, rendent nécessaires quelques mots explicatifs. Le lecteur qui s'attendrait à trouver dans ces pages toutes les idées de Lussy, exposées presque sur le même plan avec une froide impartialité, éprouverait une déception. Nous parlions des divergences qu'on découvre entre diverses assertions du maître. Elles existent en effet, et il ne semble pas qu'elles soient explicables par une évolution de son esprit. Encore une fois, ce n'était pas un « scientifique ». Il n'était pas homme à creuser jusqu'au fond une idée, à la manière d'un penseur. Ses aperçus les plus vastes, les plus nouveaux, sont intimement mêlés à des idées qui avaient cours au temps de sa jeunesse, et qu'il acceptait sans contrôle; il insiste avec autant d'énergie sur des maximes discutables que sur les principes destinés à bon droit à rénover l'enseignement. On est obligé de choisir, malgré qu'on en ait; l'analyse devient forcément une interprétation personnelle. Votre Lussy et mon Lussy diffèrent peut-être : ce qui dans son œuvre est essentiel à mes yeux ne l'est pas aux vôtres, et réciproquement. J'ai donc cherché à dégager les idées de Lussy qui me paraissent être les idées centrales, les germes susceptibles d'un développement dont l'auteur n'avait pas

toujours soupçonné l'amplitude. Et pour légitimer mon choix, j'ai dû remonter plus haut que ces idées directrices elles-mêmes, et les rattacher aux lois générales de la pensée et de l'univers physique. De sorte qu'à première vue, certaines parties de ce travail peuvent donner l'impression d'un essai — des plus modestes — sur le rythme, destiné à mettre en lumière les idées les plus neuves et les plus fécondes de Lussy, plutôt que celle d'une simple et patiente analyse de son œuvre.

Si j'ai procédé de la sorte, c'est que la nature même de cette œuvre me forçait à prendre parti. C'est aussi parce que je crois intimement rendre ainsi service à sa mémoire. Que les amis de Lussy me pardonnent s'il m'arrive de froisser leur interprétation personnelle du maître. Et puisse cet opuscule contribuer à élever à Mathis Lussy un monument digne de lui, un monument vivant dans la mémoire des hommes.

Genève, octobre 1911.

MATHIS LUSSY

N.-B. La plupart des citations de Lussy sont empruntées :

au *Traité de l'expression musicale* (8me édition), en abrégé *Exp. Mus.*

au *Rythme musical* (3me édition), en abrégé *Rythme.*

à l'*Anacrouse dans la musique moderne,* en abrégé *Anacr.*

Les titres des autres ouvrages sont indiqués *in extenso.*

MATHIS LUSSY

La vie de Lussy, tout entière consacrée au travail, se raconte en quelques lignes. Les principaux renseignements biographiques qui ont été recueillis sur lui ont été publiés par M. Ed. Combe dans la *Semaine Littéraire*, revue genevoise, en août 1908, au moment où Lussy venait d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur[1]. Nous ne saurions mieux faire que de reproduire ici une partie de cet intéressant article.

« Mathis Lussy est né à Stans en 1828. Il est issu d'une des plus anciennes familles d'Unterwald. Avant même le pacte d'alliance de 1291 les Lussy vivaient à Stans et y étaient considérés. En 1150, un Balthazar Lussy a mis sa signature au bas de l'acte de séparation entre Obwald et Nidwald. Au XVI^e^ siècle, nous trouvons un chevalier Melchior Lussy au concile de Trente, où il joue un rôle en vue aux côtés du cardinal Borromée. On dit que ce digne homme, bien qu'ayant été marié quatre fois — peut-être fut-ce à cause de cela ? — vota des deux mains en faveur du célibat des prêtres. Plus tard encore, au siège de La Rochelle, un Lussy est chef d'état-major du duc de Richelieu.

« En 1828, lorsque Mathis Lussy vint au monde, Stans se relevait à peine de ses ruines fumantes, et le père de l'*anacrouse* a entendu son

[1] *Semaine Littéraire*, n° 764, 27 août 1908.

propre père raconter l'héroïque résistance d'Unterwald aux troupes françaises et les effroyables représailles qui en furent la conséquence. Plusieurs Lussy avaient été victimes de l'atroce tragédie et la famille était sortie de l'épreuve l'honneur très net, mais la bourse vide, ou peu s'en faut.

« A douze ans, Mathis Lussy perdit son père, et c'est peut-être cette circonstance qui décida de sa vocation. L'homme à qui fut confiée son éducation, et qui fut pour lui un second père, était un ecclésiastique féru de musique, organiste à Stans, puis chapelain à Brunnen, où il mourut en 1873. Cet abbé Businger exerça sur Lussy enfant une influence considérable. C'était un homme de grand sens et un artiste de race. Avec cela un savant d'une étonnante érudition : il parlait douze langues. Il avait aussi la passion de la montagne à une époque où l'alpinisme était un sport à peu près inconnu.

« L'abbé Businger fut le seul professeur de Mathis Lussy. Il lui ouvrit les portes de la musique. Une fois dans le temple, le disciple ne devait pas tarder à sonder les mystères sans l'assistance de personne. L'acuité de sa faculté d'observation, le don naturel de toujours voir les causes derrière les effets, le besoin de savoir le pourquoi des phénomènes, tout cela devait faire de Lussy un autodidacte. Tout ce qu'il a écrit est le résultat de ses méditations patientes. Il n'a rien trouvé dans les livres, il n'a été le disciple de personne. Businger lui a enseigné les éléments et l'a conduit par la main au seuil du sanctuaire. A partir de ce moment, le codificateur des lois du rythme et de l'expression musicale a marché seul.

« La musique n'était pourtant pas la carrière à laquelle il se destinait. Très jeune encore, chez les pères d'Engelberg, Mathis Lussy se crut un jour la vocation ecclésiastique. Il s'en ouvrit au supérieur, qui se trouvait par hasard être un homme vraiment « supérieur », et qui découragea de la façon la plus formelle les élans mystiques du néophyte. En 1846, âgé de dix-huit ans, le jeune Lussy, qui savait à peine quatre mots de français, fut envoyé à Paris pour y étudier...

la médecine. Il l'étudia pendant deux ans, mais il ne semble pas qu'il ait montré pour l'art d'Esculape des aptitudes exceptionnelles. La musique l'intéressait davantage. Déjà certains problèmes se posaient à son esprit. Il recherchait la raison de l'effet produit par certaines modulations. Businger lui avait donné des lettres d'introduction pour quelques musiciens. Il voyait Adolphe Adam, Elvart; il suivait un cours de Chevé, un des inventeurs de la méthode de notation chiffrée dont Rousseau avait indiqué le principe. De divers côtés on lui demandait des leçons de musique. Un beau jour, il est sollicité de succéder au célèbre Ravina comme professeur dans un couvent. Il accepte et lâche définitivement la salle de dissection. Dans ce couvent, il a professé quarante années sans interruption. Son pain assuré, il se met avec plus d'ardeur que jamais à noter et à coordonner les découvertes de son esprit curieux. »

Il publie en 1863, à trente-cinq ans, son premier ouvrage, les *Exercices de Mécanisme*, à composer, à écrire et à exécuter par l'élève. Cet ouvrage venait heureusement combler une lacune dans l'enseignement du piano. A l'époque où il parut, la plupart des recueils d'exercices favorisaient la paresse intellectuelle de l'élève en lui mâchant la besogne, comme on dit vulgairement. Lussy recommande au maître de joindre au travail technique le développement de toutes les facultés du débutant, soit en lui faisant écrire lui-même les formules à réaliser, soit en les lui faisant transposer, surtout de mémoire, soit encore en lui faisant trouver lui-même les raisons du doigter des gammes et des passages à exécuter. Les *exercices pratiques*, qui déjà accusent une préoccupation remarquable de la mesure et du rythme, sont précédés d'un véritable traité de solfège, clair et succinct, qui dénote un progrès très sensible sur ce qui avait été écrit auparavant. En effet, si l'auteur commence par étudier la gamme majeure, c'est comme une sorte de postulat qu'il l'admet, puisqu'il l'explique dans la suite. En réalité, la base de son système est l'accord parfait majeur, dont il admet la genèse physique (union du son fondamental et de ses premiers harmo-

niques). Il y ramène la gamme en la considérant comme formée par les sons des trois accords fondamentaux (tonique, dominante et sous-dominante). S'il s'arrête sur cette voie féconde, s'il a recours pour expliquer la formation des autres accords au principe factice de la superposition des tierces, il ne fait en cela qu'être de son temps, et on ne saurait lui en faire un reproche. Il faut lui savoir gré aussi de rapprocher la gamme mineure aussi bien de la gamme majeure de même tonique que de la gamme « relative ». — Enfin, « c'est dans ce cahier d'exercices que paraissent pour la première fois les expressions d'*accent métrique*, *accent rythmique*, *accent pathétique*. Dans aucun ouvrage antérieur ces divers accents n'avaient été décrits et différenciés. Aucun conservatoire ne les enseignait. Lussy faisait là sa première grande découverte ».

Aussitôt parus, les *Exercices de Mécanisme* attirèrent l'attention des pontifes de l'enseignement du piano. Des maîtres tels que Liszt, Thalberg, Moscheles, Marmontel, d'autres encore, « acceptèrent de leur servir de parrains ».

Un jour, dans un cercle de musiciens où se trouvait Rossini, divers pianistes éminents discutaient devant Lussy des principes à la base de ses exercices. Tous disaient avoir pressenti la méthode, en avoir eu l'intuition. Rossini riait sous cape : « Vous avez tous voulu la faire, « mais le petit (montrant Lussy) l'a faite ! »

En 1873, Lussy publie le *Traité de l'expression musicale*, « ouvrage qui révolutionna, positivement, l'enseignement de la musique. Il a été salué comme l'évangile d'une science nouvelle par des hommes tels que Gevaert et Hugo Riemann ».

La partie la plus intéressante de cet ouvrage est celle qui traite du rythme. Aussi Lussy se décida-t-il à la publier à part, en 1883, non sans la faire précéder et suivre de nombreuses pages complètement nouvelles qui en doublaient l'importance. L'ensemble forme le traité du *Rythme musical,* dont Bülow salua l'apparition avec enthousiasme.

Dans le *Traité du Rythme* lui-même, se trouve un chapitre, intitulé

« Concordance entre la Mesure et le Rythme », que Lussy considérait comme le plus important, et qui a été publié à part en 1906.

Ces ouvrages, auxquels il faut joindre l'*Anacrouse dans la musique moderne* (1903), un article sur « l'Accent Esthétique » (1908), et une communication intitulée : « De la diction musicale et grammaticale », contiennent les théories qui ont fait la gloire de Lussy. Ces théories font l'objet de l'étude qui forme la partie la plus importante du présent opuscule. Je m'abstiens donc ici de tout commentaire à leur égard.

Entre temps, l'Académie des Beaux-Arts avait mis au concours, pour 1880, le sujet suivant : *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Ernest David et Mathis Lussy entreprirent ce travail en collaboration, et leur mémoire fut couronné (prix Bordin). L'ouvrage fut imprimé en 1882 par autorisation du gouvernement sous les presses de l'imprimerie nationale. C'est, comme le remarque M. Combe, une merveille typographique. Malgré son importance, nous ne ferons que le caractériser brièvement, parce qu'il est impossible de discerner nettement la part qui revient à Lussy dans son élaboration. Ce n'est point un ouvrage d'érudition critique, s'appuyant en première ligne sur des textes originaux. Les auteurs se défendent d'avoir poursuivi ce but : le sujet était trop vaste, et ils ne pouvaient que s'attacher aux grandes lignes, en mettant largement à contribution les ouvrages publiés avant le leur. « Si nous n'avons pas reculé devant les difficultés de toutes sortes qu'elle (notre tâche) présentait, c'est que nous avons cru entrevoir, dans ces innombrables manifestations de la pensée musicale à travers les peuples et les âges, certains enchaînements, certains liens logiques, certaines lois de développement qui nous ont semblé donner à cet immense tableau assez d'unité pour nous permettre d'en saisir une esquisse, sans nous perdre dans les détails.[1] » Ces liens et ces lois, les auteurs les présentent aux lecteurs avec une clarté remarquable.

Ils envisagent tout le développement historique comme une lente

[1] *Histoire de la notation musicale.* Préface.

gestation de l'écriture en usage de nos jours. Les essais qui en diffèrent totalement sont stigmatisés comme n'ayant qu'une valeur accessoire ; au contraire, toute tentative contenant, à l'état embryonnaire, un trait quelconque du système moderne, paraît un progrès. A l'aide de ce fil conducteur, on se retrouve aisément au milieu des méandres des notations diverses qui caractérisent le moyen âge ; on voit par exemple la ligne s'introduire dans l'écriture neumatique (d'abord unique, puis double, enfin quadruple et quintuple) ; la hauteur dépendre peu à peu uniquement de la position, tandis que la forme des notes est affectée à l'expression de la durée des sons. L'ouvrage se termine, comme de juste, par un panégyrique enthousiaste du système moderne, et surtout de la notation pianistique, présentée comme formant originairement une seule portée de onze lignes, dans laquelle la ligne du milieu (*ut*) ne serait pas représentée sur le papier[1]. Ce système serait « le produit le plus parfait que l'homme ait établi dans quelque branche que ce soit de la science et de l'art[2] ». Malgré cette exagération oratoire, les auteurs envisagent la possibilité d'une transformation de la notation, due peut-être à une transformation de la musique, à un abandon « des trois bases sur lesquelles elle repose actuellement : tonalité en son double mode, mesure et rythme[3]. » Sans doute, depuis 1880, l'histoire musicale a marché à pas de géants, et bien des parties de l'ouvrage de David et de Lussy seraient aujourd'hui à remanier : tel quel pourtant, il demeure un manuel très précieux, clair, agréable à lire, de l'histoire de la notation. Les exemples dont il est enrichi, empruntés à toutes les époques et reproduits avec

[1] Dans leur désir de glorifier la notation moderne, les auteurs paraissent donner ici une légère entorse à l'histoire. Il y a un grand avantage didactique à poser tout d'abord la portée « undécachordale » et à y ramener même l'écriture des autres clefs : c'est là un enchaînement logique auquel la genèse historique ne correspond pas.

[2] *Histoire de la notation musicale*, p. 189.

[3] Il est certain que le besoin d'une notation *tempérée* (12 signes pour les 12 sons de l'octave tempérée) se fait sentir de plus en plus vivement. Mais à la réforme la mieux comprise s'opposerait sans doute une résistance invincible.

une exactitude minutieuse, rehaussent encore sa valeur. Malheureusement, il est épuisé depuis longtemps.

Les signes usités dans la notation, et principalement ceux qui se rapportent aux « procédés d'exécution » font encore l'objet d'un article assez important publié par Lussy en 1885 dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. L'auteur y établit une connexion sans doute exagérée entre les diverses manières d'attaquer les touches du piano et l'effet sonore qui en résulte. Pour délimiter les motifs, les «membres de phrase», il propose l'emploi des signes de la ponctuation grammaticale et s'oppose énergiquement à l'adoption de l'arc du cercle ou *coulé*, auquel il veut conserver son acception ordinaire (indication du jeu lié, *legato*).[1]

Au moment où paraissent l'*Histoire de la notation* et le *Rythme musical*, Mathis Lussy commence à être connu à Paris, qui « est devenu pour lui une seconde patrie. Il y a fondé un foyer. Dans sa demeure hospitalière défile tout ce que Paris contient d'illustrations musicales. Les grands musiciens de l'étranger viennent le voir, recherchent ses avis. Le petit professeur de Stans, qui a oublié l'allemand de son jeune âge, mais a conservé l'accent auquel se reconnaît un vrai fils des « Urkantonen[2] », est entouré du respect et de la considération universelles. Mais son cerveau, toujours en travail, cherche encore. Il cherche pendant vingt années et donne l'*Anacrouse dans la musique moderne* (1903), ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts et qui valut pour la seconde fois à son auteur le prix Bordin en 1905 ».

A cette époque, Lussy est revenu au pays, après cinquante-cinq années passées à Paris.

« Veuf, frappé dans ses plus chères affections par la perte successive de ses deux fils, dont l'un, brillant ingénieur, au moment où il

[1] Cf. pourtant *Anacr.* Lexique, p. IX.

[2] Rappelons qu'on appelle ainsi les trois cantons dont la réunion a constitué le premier noyau de la Confédération suisse, Uri, Schwytz et Unterwald.

touchait à la fortune après avoir travaillé à la construction de plusieurs de nos chemins de fer de montagne, le courageux vieillard est venu chercher à Montreux une paisible retraite.

A soixante-quinze ans, la plupart des hommes ont achevé leur tâche. Mais le robuste sang d'Unterwald n'a pas perdu sa vertu. Mathis Lussy travaille toujours. »

Il lit Chabanon, auteur français du XVIII^me^ siècle, à peu près oublié, et retrouve chez ce précurseur de l'esthétique musicale plusieurs des idées exprimées par Hanslick dans son livre fameux sur le Beau dans la musique. Il fait profiter les lecteurs de la *Vie Musicale* de cette amusante découverte, et leur présente, dans deux colonnes en regard l'une de l'autre, les passages correspondants des deux auteurs. Y a-t-il plagiat ? La comparaison des deux versions ne l'établit pas d'une manière irréfragable. En tout cas, la coïncidence est frappante et laisse rêveur.

Il publie l'article sur l'*accent esthétique* et la communication mentionnée plus haut, qui en est comme le complément. Il collabore, par une étude sur la *culture du sentiment musical*, à la publication spéciale (Festschrift) offerte par la section bâloise aux congressistes de la Société internationale de musique (2^me^ Congrès de la S. I. M., 1906). Cette brochure est un résumé succinct des idées contenues dans les trois traités principaux de Lussy ; plusieurs pages leur sont même textuellement empruntées. Lussy s'y montre plus jeune d'allure que jamais. Il dit vertement leur fait dans la préface aux virtuoses qui sont de purs acrobates, et les exagérations de style dont il est coutumier, et qui ont pour but de frapper l'imagination du lecteur, paraissent dans cet opuscule plus fréquentes que partout ailleurs. Le dernier paragraphe est consacré à la « puissance picturale de la notation musicale » qui permet de distinguer à la simple inspection toutes « les *particularités* caractéristiques que possèdent et que *tracent* certaines notes sur la portée musicale », de sorte que « l'œil peut prêter un secours infaillible, inappréciable à l'oreille et au sentiment de

l'exécutant » (p. 43 et 44). Lussy assiste à ce même congrès et y fait une communication sur la *liberté dans l'interprétation*.

Membre honoraire de l'A. M. S., il en suit avec assiduité les assemblées générales ; « il n'en a manqué qu'une, m'écrit M. Combe, depuis son installation en Suisse : la dernière avant sa mort, pour raisons de santé. »

En 1908, dans une lettre signée Massenet, Th. Dubois, Lenepveu, Paladilhe, Frémiet, Detaille, Chaplain, Roujon, l'Institut de France demande pour Mathis Lussy la croix de la Légion d'honneur, distinction qu'il n'avait jamais songé à demander lui-même.

Ce digne couronnement de sa longue carrière n'est pas pour lui le signal d'un repos bien gagné. Il « travaille avec fièvre, uniquement soucieux de vivre assez longtemps pour achever l'œuvre qu'il vient d'entreprendre. Il ne s'agit plus cette fois d'inventions nouvelles, mais de montrer le jeu des lois formulées par lui dans un exemple concret. Prenant une œuvre classique très connue, la *Sonate pathétique* de Beethoven, il en prépare une édition annotée conforme aux lois du rythme et de l'expression musicale. Il montre chemin faisant les erreurs où sont tombés de précédents éditeurs et prépare la besogne à ceux qui entreprendront par la suite de nouvelles éditions rationnelles des classiques. »[1]

Hélas ! son vœu ne devait pas se réaliser. Lussy est mort avant d'avoir pu coordonner en vue de la publication les innombrables notes dont il avait littéralement couvert les diverses éditions de la « Sonate pathétique ». Dans les derniers mois, ses facultés, demeurées si étonnamment vivaces jusqu'à son grand âge, commencèrent à baisser. Il tomba malade à la suite d'un refroidissement, et s'éteignit le 21 janvier 1910, dans sa 82^{me} année. Depuis la mort de sa compagne, et jusqu'à son dernier soupir, il avait été entouré et soigné

[1] Toutes les citations sans indication de source sont empruntées à l'article sus-mentionné de M. Combe *(Semaine littéraire)*.

avec un dévouement vraiment filial par sa fille adoptive, M^lle^ Julia Bréval.

Les notes qu'il avait recueillies sur la Sonate pathétique ont été confiées à son ami le P. Dechevrens, l'auteur bien connu de plusieurs ouvrages remarquables sur le chant grégorien, qui a bien voulu se charger de la publication. Cette édition modèle, précédée d'une introduction explicative due au P. Dechevrens, doit paraître à peu près en même temps que le présent travail. [1]

[1] M. A. Dechevrens est mort lui-même avant d'avoir pu corriger les épreuves de l'œuvre posthume de son ami. Son travail était heureusement terminé. L'ouvrage comprend une préface, une introduction, enfin la Sonate « rythmée » par Mathis Lussy. L'introduction, que le P. Dechevrens appelle « Grammaire de l'exécution musicale », parce qu'il y esquisse le plan de l'ouvrage de ce nom que préparait Lussy, est divisée en trois parties. Les deux premières sont consacrées à l'exposé des « faits musicaux », des principes de la théorie du « rythme », de la ponctuation et de l'accentuation musicales. La dernière, tout entière de la plume de Lussy, et intitulée « Procédés d'exécution », contient les idées exprimées dans l'article mentionné plus haut de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft ;* cet article n'avait jamais encore été publié en français. Voy. la *Bibliographie,* à la fin du présent volume.

LA THÉORIE DU RYTHME

ET DE L'EXPRESSION MUSICALE

INTRODUCTION

La préoccupation constante de Lussy a été la recherche des lois de l'exécution musicale. Un instant de réflexion suffit pour se convaincre que la bonne exécution d'un morceau de musique suppose résolus un certain nombre de problèmes. Semblable en cela à l'œuvre du poète dramatique, et différente de celle du sculpteur ou du peintre, l'œuvre du compositeur ne sort pas terminée de ses mains. Il ne donne au monde que des signes : l'artiste interprète ensuite ces signes, c'est-à-dire les traduit en sons. Entendons-nous bien : ce ne sont pas les signes qui constituent la matière de l'inspiration ; le compositeur ne voit pas en imagination des croches et des clefs de fa ; il entend des sons. Il conçoit donc son œuvre exécutée, et représente par des signes convenus les sons qu'il imagine. Or, ces signes sont de valeurs très diverses : les uns, comme ceux qui indiquent la hauteur, sont parfaitement définis et ne donnent lieu qu'exceptionnellement à des divergences d'interprétation ; d'autres, comme ceux qui se rapportent au mouvement, surtout à l'intensité, sont beaucoup plus vagues, et parfois totalement absents, comme dans la musique de Bach. Même les rapports de longueur des sons entre eux ne sont pas toujours exprimés en signes parfaitement adéquats. Un grand nombre de compositeurs ne fournissent aucune indication nette relative au phraser, c'est-à-dire à la manière dont ils groupent — parfois instinctivement — les notes en phrases, périodes, motifs ; souvent,

ignorants ou insouciants de la valeur exacte de certains signes comme la barre de mesure, ils risquent, en les employant à faux, de dérouter le lecteur : il faut alors que l'exécutant soit à même de corriger leurs fautes d'orthographe ou leurs solécismes inconscients. Il faut qu'au moyen des signes, il fasse revivre en lui la pensée du compositeur ; qu'il comprenne comme lui et qu'il sente à nouveau comme il l'a fait sa musique; et dans les cas où les signes sont insuffisants ou trompeurs, il faut qu'il sache trahir la lettre, pour être fidèle à l'esprit.

Il le peut. Une des idées maîtresses de Lussy, une de celles qui paraissent bien à lui, c'est que les signes graphiques relatifs à la hauteur des sons et à leur longueur suffisent dans la plupart des cas à déterminer l'exécution. Ainsi les signes les plus précis de l'écriture musicale seraient seuls indispensables : l'indication des signes plus vagues, relatifs au mouvement et à l'intensité, serait en quelque sorte une mesure accessoire. A la seule inspection des *notes* d'un morceau de musique, en faisant abstraction de tous les signes apparus peu à peu dans l'histoire de la notation, les barres de mesure comme les autres, le lecteur intelligent serait à même de déterminer le phraser, l'intensité et le mouvement comme leurs variations.

Comment s'y prendre pour opérer ce travail de reconstruction et de réalisation de la pensée du compositeur ? En général, l'exécutant se laisse guider par son instinct ; s'il est bien doué et s'il a pratiqué le commerce des maîtres, il ne commettra guère d'erreurs graves. Lussy se hâte de le reconnaître, et nul n'a écouté avec plus d'attention que lui les grands interprètes, pour surprendre et noter les nuances, le phraser, la plastique de leur exécution ; nul n'a étudié avec plus de soin les indications données par les divers éditeurs des œuvres classiques. Mais il ne sera inutile à aucun interprète de se rendre compte des lois qui, à son insu, gouvernent son instinct ; la théorie lui fournira « une conscience plus nette de son génie[1] » et lui permet-

[1] *Exp. Mus.*, p. 4.

tra de « suppléer par la raison aux défaillances du sentiment[1] ». S'il enseigne, la connaissance de ces lois lui sera presque indispensable. Comme le disait à Mathis Lussy la supérieure du couvent où il s'apprêtait à enseigner, il faut que le maître donne aux élèves « des principes et des règles dont l'observance leur permette d'exécuter avec expression *non tel ou tel morceau...*, *mais tous les morceaux*[2] ».

Pour établir ces lois, Lussy a procédé surtout empiriquement, c'est-à-dire qu'il a classé par catégories les diverses espèces de motifs, de phrases musicales, pour en déterminer ensuite l'interprétation grâce aux lumières d'un sens musical aiguisé par une longue expérience. Constamment, il fait appel au sentiment naturel, il repousse telle ou telle interprétation en donnant comme raison qu'elle est *contre nature*. Et c'est presque toujours après avoir formulé la règle musicale qu'il cherche à la rattacher aux lois générales de la psychologie.

Dans ses analyses, il s'est préoccupé avant tout du rythme et de la mesure ; la plus grande partie de son *Traité de l'expression musicale* est consacrée à l'étude de ce qu'il appelle *les rythmes*, et les titres des ouvrages subséquents précisent cette préoccupation dominante. D'autre part, comme nous allons le voir, le *rythme*, au sens spécial où Mathis Lussy prend ce terme, est un groupement sonore auquel concourent tous les éléments de la musique (sauf le timbre) ; l'étude en est inséparable de celle de la mélodie et de l'harmonie. Aussi renoncerons-nous d'emblée à diviser notre étude en deux parties dont l'une serait consacrée au théoricien de l'expression, et l'autre au théoricien du rythme. Mathis Lussy est tout entier dans sa théorie du « *rythme* ».

[1] *Anacr.*, p. 34.
[2] *Exp. Mus.*, p. 1.

LE RYTHME ET LES RYTHMES

Peu de mots ont une signification aussi vague que celui de rythme. Dans les sciences physiques, et aussi dans la langue commune, on l'applique à tous les mouvements répétés ou alternants, à ceux qui par leur forme régulière divisent le temps en parties à peu près égales. La régularité de ces mouvements peut n'être que très approximative, puisqu'on parle du rythme de la succession des jours et des nuits comme de celui du pendule. On admet même un rythme oratoire.

Le rythme des vers grecs et latins consiste en une distribution régulière des *longues* et des *brèves*; si les anciens prononçaient effectivement les syllabes brèves deux fois plus vite que les longues, ce rythme était réel, c'est-à-dire correspondait à une division du temps réel. Tel n'est pas le cas dans toutes les prosodies. Dans la poésie française, par exemple, on compte les syllabes au lieu de les mesurer. Quand nous entendons lire des alexandrins, nous attribuons des valeurs identiques à des unités très différentes entre elles; le rythme peut donc être appelé intellectuel ou idéal.

Les musiciens ne s'entendent pas non plus entre eux. La plupart considèrent l'égalité des divisions de la durée comme ne constituant pas encore le rythme, mais ce qu'ils appellent la *mesure*. C'est d'ailleurs le seul point sur lequel ils soient d'accord. Dès qu'il s'agit de définir le rythme, on se trouve en présence des opinions les plus divergentes. Pour qu'il y ait rythme, il suffit, selon quelques-uns, que des accents, c'est-à-dire des augmentations d'intensité, favorisent régulièrement certains instants de la durée aux dépens des autres; jouer en mesure, c'est, disent-ils, donner aux notes leurs durées respectives;

avoir un jeu rythmé, c'est marquer comme il convient les *temps forts*. Mais les musiciens d'un camp opposé se récrient, et soutiennent que le *temps fort* est, lui aussi, du domaine de la *mesure*. Ils réservent le noble terme de rythme aux cas où entrent en jeu des facteurs différents, ceux qui constituent la phrase musicale. Quelques-uns vont même jusqu'à établir une opposition presque irréductible entre le rythme et la mesure.

Au fond, le choix des mots n'a qu'une importance secondaire, pourvu qu'on s'entende. Ce qui seul a pour nous un intérêt primordial, c'est de bien préciser la signification qu'avait le mot rythme dans l'esprit de Mathis Lussy.

Malheureusement, le maître ne nous a pas facilité la tâche. Il emprunte à Aristote, à Aristoxène, à Aristide Quintilien, à Ch. Lévêque, à R. Westphal, à Gevaert de nombreuses définitions du rythme en général [1]; mais ces définitions se contredisent partiellement. Voici celle qu'il adopte et qui, dit-il, lui a été fournie par Blaze de Bury : « Le rythme consiste à disposer les *sons* alternativement forts et faibles, de façon que de distances en distances *régulières* ou *irrégulières*, une note apporte à l'oreille la sensation d'un repos, d'un arrêt [2]. »

Cette définition, qui ne s'applique qu'au rythme *musical*, présente les variations réelles d'intensité comme des éléments constitutifs du rythme. Or il paraît arbitraire de concevoir comme dénuée de rythme une mélodie composée de valeurs diverses (blanches, noires, etc.), dans laquelle on ne discernerait aucune différence objective d'intensité. [3]

[1] *Rythme*, p. 1.

[2] *Ibid.*

[3] Il est certain que la durée et l'intensité des gestes et des perceptions sont entre elles dans des rapports étroits. Voir à ce sujet les travaux des psycho-physiologistes modernes, en particulier, pour ce qui a trait au rythme, ceux de Wundt et de Meumann, de Féré, de Schumann, de Bolton, etc.

On pourrait, si l'on voulait définir le rythme indépendamment de la musique, comprendre sous cette dénomination tous les rapports de durée et d'intensité, commensurables ou vaguement sensibles, que nous établissons entre les éléments d'un groupe

Si donc on supprime cette restriction, si l'on s'abstient de considérer les variations objectives d'intensité comme une condition *sine qua non* du rythme, la définition s'applique à toutes les successions de sons, sauf peut-être aux cas, négligeables dans la pratique, où nous sommes mis en présence d'une répétition uniforme et régulière d'un même son, et que nous la concevons comme telle. En effet, toutes les fois que se succèdent des sons, et que varient la durée, la hauteur ou l'intensité, il se trouve de temps en temps parmi eux un son qui donne « à l'oreille », c'est-à-dire à l'esprit, l'impression d'un repos ou d'un demi-repos; en d'autres termes, les sons s'ordonnent par groupes. [1]

Voyons maintenant si la signification du *rythme* [2] en particulier, ou *groupe rythmique*, répond à cette définition générale.

Il semble tout d'abord qu'il en soit ainsi. Ouvrons en effet le dernier ouvrage important publié du vivant de Lussy, l'*Anacrouse dans la musique moderne*. Nous trouvons au *Lexique* (p. X) la définition

de perceptions ou de gestes successifs. Cette définition se rapprocherait de celle plus générale encore, donnée par M. Landry, p. 40 de sa thèse de doctorat (*La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, 1911). J'ai eu connaissance de ce livre magistral alors que mon travail était presque terminé. M. Landry retrouve, comme il y a lieu, un rythme (continu) dans l'élément lui-même (sensation ou mouvement). Il distingue l'énergie de l'intensité (l'énergie étant fonction de l'intensité et de la hauteur), la durée du tempo. On conçoit qu'il nous est impossible d'approfondir ici toutes les notions qui sont à la base du rythme.

[1] En 1906, Lussy donne du rythme en général une définition beaucoup plus étroite. « Le rythme, c'est-à-dire le retour périodique de 2 en 2, de 3 en 3, ou 4 en 4 mesures des mêmes valeurs formant ainsi des groupes, des dessins plus ou moins symétriques, similaires, dont chacun contient un membre de phrase musicale, correspondant à un vers de la poésie. Ces groupes sont terminés par un *arrêt*, un repos » (*De la culture du sentiment musical*, p. 11). Des « distances *régulières ou irrégulières* » on ne retrouve pas trace. Ici la symétrie des formules et l'isochronisme métrique (qui en est un cas particulier, voy. le début du chapitre II) sont des conditions nécessaires du rythme. On voit combien il est difficile parfois de se faire une idée exacte de la pensée profonde de Lussy.

[2] Je soulignerai le mot quand je l'emploierai dans ce sens et qu'il pourrait y avoir équivoque.

suivante : « Rythme. *Groupe de sons dont le dernier apporte à l'oreille le sentiment d'un repos plus ou moins complet.* » Voilà une définition nette, tirée directement de celle du rythme en général. Elle s'applique aussi bien à la musique dépourvue de mesure qu'aux motifs nettement métriques. La dernière note d'une phrase de récitatif sans aucune régularité métrique, sans aucune symétrie dans la forme, donne le même « sentiment de repos » qu'un motif de marche ou de valse. Le *rythme* peut donc être déterminé de toutes sortes de manières et il est en particulier indépendant de la *mesure*. Ce qui paraîtrait le prouver, c'est encore le titre et le contenu d'un des chapitres que Lussy considérait comme les plus importants de son œuvre, de celui qu'il a apppelé sa « chère » *Concordance entre la mesure et le rythme*, où il étudie les conflits qui naissent parfois entre ces deux éléments, et les moyens de rétablir l'harmonie.

D'autre part, dans la pratique, le motif musical se présente toujours à l'esprit de Lussy sous l'aspect métrique[1]. Aussitôt après avoir donné du *rythme* la définition extrêmement large que nous avons citée, il en précise, dans les phrases qui suivent, la valeur métrique : « Un *rythme*

[1] L'expression naturelle des émotions par le geste ou par la parole n'a souvent rien de la stylisation métrique. Maint compositeur d'opéras moderne, pour rapprocher le « geste musical » des autres, cherche à échapper aux entraves de la mesure. Ne pouvant s'en passer complètement — la notation et les nécessités de l'orchestre s'y opposent — il la rend méconnaissable. L'auditeur n'est pas censé discerner les rapports exacts des valeurs dans les premiers motifs de *Tristan* ou de *Parsifal*. Aussi l'absence presque absolue chez Lussy de toutes considérations relatives à la musique non mesurée est-elle de nature à nous étonner. Je ne crois pas me tromper en affirmant qu'aucun exemple cité par Mathis Lussy n'est emprunté à la musique de ce genre. La raison prochaine de cette exclusion est sans doute d'ordre pratique. Professeur de piano, il a été amené tout naturellement à s'occuper avant tout de la littérature pianistique, et surtout de celle appartenant aux périodes classique et romantique. Ceries les rapports entre la musique et le langage, qu'il a contribué à mettre en évidence, l'ont amené à étudier aussi un grand nombre d'œuvres de musique vocale. Mais il choisit toujours des œuvres où règne la *mesure*, peut-être parce qu'il en poursuit l'étude avec l'arrière-pensée de son utilisation pour l'exécution instrumentale. Or la musique instrumentale, de Bach à Wagner, est presque tout entière nettement métrique.

correspond à un *vers* ou à un *hémistiche* de vers alexandrin » (tandis que le motif musical peut souvent se comparer à un membre de phrase en prose). « La dernière note d'un rythme masculin coïncide avec son *ictus* final. » Or qu'est-ce qu'un *ictus*? C'est le premier ou le dernier *temps fort* du *rythme* [1]. Mais l'expression *temps fort* est un terme de métrique. L'élément métrique fait donc partie intégrante du rythme ?

On voit que, prises à la lettre, les définitions de Lussy impliquent contradiction. Ou bien la *mesure* est une partie essentielle du rythme, et il ne peut être question de les opposer l'une à l'autre ; ou le rythme est, au fond, indépendant de la *mesure*. Une étude approfondie paraît prouver que la dernière interprétation est la plus conforme à l'esprit de Lussy, que les qualités métriques sont dans le *rythme* des qualités accessoires ; et j'ai l'intime conviction de n'être qu'en apparence infidèle parfois à la véritable pensée du maître en ne faisant dépendre de l'instinct métrique ni les *ictus*, ni aucun des caractères principaux de son *rythme*.

Pour en faire foi, une analyse des éléments constitutifs du motif et de la mesure paraît absolument nécessaire.

Nous préciserons donc tout d'abord la notion de *phrase musicale*, considérée au point de vue du rythme, sans y faire entrer le concept de mesure. Cette étude, d'ailleurs, se confondra avec celle du *rythme* de Lussy ; nous aurons soin seulement de laisser de côté provisoirement ce qui a trait à la métrique. — Dans cette section prendront place tout naturellement les règles de l'*expression musicale* au moyen des *nuances* et des *accents* (sauf l'accent métrique) ; en effet, ces variations de l'intensité sonore ne sont pas nécessairement liées à l'exécution de la musique mesurée.

Ensuite nous examinerons le rôle que joue en musique la régularité formelle ou symétrie ; nous chercherons à nous faire une idée exacte

[1] *Anacr.*, Lexique, p. IX.

de *l'instinct métrique*, de la *mesure* qu'engendre cet instinct, et cela tout d'abord indépendamment de toute musique; ensuite, dans le domaine des sons, indépendamment de la phrase musicale et de ses divisions. En effet, les diverses formes du rythme, et spécialement la forme métrique, n'appartiennent pas en propre à la musique, ni même au trio des arts du temps, musique, poésie et danse; le mètre ou la mesure apparaît toutes les fois que des variations quelconques de sensations (mouvements, etc.) divisent la durée en parties sensiblement égales. Rattacher la métrique musicale à la métrique générale, c'est déjà l'expliquer. C'est aussi en tracer les limites, et lui ouvrir, comme nous le verrons, un champ très large, dont Mathis Lussy n'a entrevu qu'une partie, et qu'il était réservé à son continuateur, M. Jaques-Dalcroze, de parcourir dans toute son étendue.

Après avoir élucidé ces questions, nous pourrons avec Lussy nous livrer avec fruit à l'étude du *rythme* complet, pourvu d'éléments métriques, et examiner dans quelles conditions s'opère l'union entre l'élément *phrase* et l'élément *mesure*. C'est à approfondir ces questions que le maître a dépensé le meilleur de lui-même, dans cette étude qu'il s'est montré le plus pénétrant et le plus personnel. C'est donc dans ce troisième chapitre que son œuvre paraîtra sous son meilleur jour.

CHAPITRE PREMIER

Le Rythme de la Phrase Musicale

I

COMPOSITION DE LA PHRASE — RYTHMES

LES FACTEURS DE LA DÉLIMITATION RYTHMIQUE

Les sons, soit qu'ils se succèdent régulièrement, soit qu'on n'aperçoive aucune commune mesure entre les divisions qu'ils établissent dans la durée, forment entre eux des groupes qui sont souvent parfaitement définis. Les liens qui les unissent sont de diverse nature. L'éloignement ou le rapprochement dans le temps, les variations dynamiques, le mouvement mélodique, l'harmonie, la tonalité, tout peut concourir à relier entre eux les sons ou au contraire à les séparer.

1. **Mouvement.** — Régulièrement, un même groupe de sons ne comporte qu'une seule courbe de vitesse. Cette courbe est normalement croissante-décroissante. C'est le mouvement d'une oscillation pendulaire : repos, mouvement, accélération, retard graduel, arrêt. En musique, cette succession peut s'exprimer comme suit : repos (ou *tempo*

donné), *accelerando*, *ritardando*, arrêt (ou *Tempo I°*). Mais le mouvement peut être arrêté plus ou moins subitement (comme par un choc) ou au contraire commencer brusquement (comme celui d'une bille mise en mouvement par un choc venu d'ailleurs). On a alors la courbe simplement croissante (*accelerando*, arrêt subit) ou décroissante (*vivace*, *ritardando*, arrêt). La courbe décroissante-croissante (*ritardando*, *accelerando*), qui caractériserait un seul et même groupe de sons, est anormale. C'est à ces constatations qu'on peut rattacher la règle primordiale de Lussy : pour se rendre compte de la délimitation des groupes, examiner tout d'abord où se trouvent les silences (arrêts du son) et les notes longues. Plus le silence est de longue durée, plus est complète l'impression de terminaison, de repos qu'il procure. Quant aux notes longues, elles peuvent équivaloir à ce point de vue aux silences, même en l'absence de toute harmonie et de tout mouvement mélodique, en vertu de la loi psychologique selon laquelle une même sensation prolongée tend à devenir équivalente à l'absence de sensation [1].

[1] Pour indiquer l'éloignement ou le rapprochement des sons sur la ligne indéfinie du temps, le compositeur a deux sortes de signes à sa disposition, la valeur des notes (*blanches*, *noires*, *croches*, etc.), et les indications relatives au *tempo*. Il semble qu'il y ait là pléthore, et que les signes vagues doivent faire tort aux signes précis, s'opposer à leur interprétation exacte. Écrire

accelerando

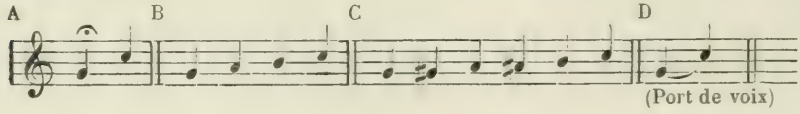
c'est induire l'exécutant à jouer à peu près

Seule, à vrai dire, l'adoption d'une mesure convenue permet de distinguer à coup sûr l'accélération proprement dite de la succession de valeurs différentes entre elles. Mais, même dans la prose musicale, dans celle du plain-chant par exemple (à supposer juste l'interprétation *amétrique* du plain-chant), il arrive que la succession rapide de quelques notes, de celles par exemple qui sont désignées par un seul *neume*, ne nous paraisse pas constituer une accélération proprement dite. La raison de cette particularité est probablement l'habitude métrique, qui nous fait rechercher la régularité, le mètre uniforme, là même où ils ne sont pas effectivement. Cette interprétation

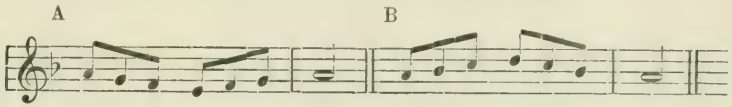
2. **Intensité.** — Les variations d'intensité peuvent suffire à délimiter les groupes de sons. En effet, toutes choses égales d'ailleurs, un même groupe ne comporte qu'une seule courbe dynamique. Cette courbe peut être croissante (*p.*, *cresc.*, *f.*), décroissante (*f.*, *decresc*, *p.*) ou croissante-décroissante (*p.*, *cresc.*. *f.*, *decresc.*, *p.*). Cette dernière forme est la plus naturelle. La courbe de sens contraire (*f.*, *decresc.*, *p.*, *cresc.*, *f.*) est anormale et ne peut s'appliquer (exceptionnellement) à un même groupe que si ce groupe est nettement déterminé par d'autres facteurs que l'intensité. A moins de raisons spéciales, que nous examinerons plus loin, il n'est pas normal de distinguer par une augmentation *ad hoc* d'intensité (par un accent) une note qui se trouve au milieu d'un groupe : quand l'intensité est seule en jeu, un son fort succédant à une série de sons faibles ne paraît pas appartenir au même groupe que les précédents. — Les indications relatives à l'intensité peuvent être absentes de l'œuvre écrite. C'est donc à propos de l'exécution que nous en étudierons les variations en détail.

3. **Hauteur.** — Comme les variations de mouvement et d'intensité, les variations de hauteur délimitent les groupes. Logiquement, un même groupe ne devrait comporter qu'une seule courbe mélodique, soit ascendante, soit descendante, soit ascendante-descendante. En effet, il semble qu'en vertu d'une loi pressentie par Lussy, énoncée scientifiquement par Riemann, la hauteur, l'intensité et le mouvement varient en raison directe l'une de l'autre, c'est-à-dire de manière concordante. Mais, en pratique, la facilité avec laquelle se meut la mélodie instrumentale dans un sens ou dans l'autre a beaucoup atténué

est facilitée dans beaucoup de cas par l'essence continue du mouvement mélodique idéal. Les groupes A, B, C, D, peuvent être équivalents, même indépendamment de la mesure.



l'importance des changements légers de direction mélodique. Aussi un même groupe de sons peut contenir plusieurs changements de direction, et surtout la courbe descendante-ascendante (A) nous paraît presque aussi naturelle que la courbe contraire (B).

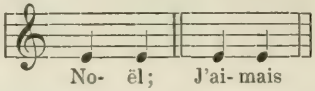


Aussi la distance mélodique a-t-elle sur la délimitation des groupes une influence beaucoup plus considérable que la direction [1]. L'essence de la mélodie est le mouvement continu, pratiqué seulement dans le *glissé* des violonistes et le *port de voix* des chanteurs, mais idéalement discerné par l'esprit sous la discontinuité stylisée des déplacements de voix. Le mouvement normal qui se rapproche le plus de la continuité est le mouvement *conjoint*, diatonique ou chromatique. Quand donc les variations de hauteur sont minimes, nous sommes tentés de considérer les sons comme appartenant au même groupe. Au contraire, un *saut* de grande envergure nous incite, toutes choses égales d'ailleurs, à séparer les motifs. C'est ce qu'exprime Lussy en disant qu' « on fait *forcément* des incises devant de grands intervalles ou de grands sauts [2] ». Le mot *forcément* est une exagération, car Lussy donne lui-même des exemples de notes reliées l'une à l'autre malgré la grande distance qui les sépare.

Comme le saut, la répétition d'un son suffit souvent, comme le remarque Lussy, à établir une coupure dans la série. Il attribue ce fait à la nécessité, pour attaquer un son à nouveau, de reprendre haleine, ou d'abandonner la touche. Or, on peut lier de manière par-

[1] La direction reprend tous ses droits lorsque se reproduisent plusieurs fois de suite des changements analogues de direction (voir le § 6, Répétition et imitation).

[2] *Rythme*, p. 12. C'est l'auteur qui souligne. Il renvoie pourtant lui-même à la page 60 du même traité (écrite auparavant), où il se montre beaucoup moins affirmatif.

faite un son à sa répétition : dans le chant, en faisant varier le timbre (voyelles différentes, semi-voyelles ou consonnes sonores) :

au piano, en se servant de la pédale. Il y a donc lieu de distinguer deux cas : 1° la répétition n'est qu'une variation (de timbre, d'intensité) plus ou moins stylisée, c'est-à-dire dans laquelle la continuité réelle est plus ou moins altérée : la continuité idéale n'est pas rompue et il n'y a par conséquent aucune coupure ; 2° la répétition signifie un vrai *recommencement* du mouvement mélodique ; elle est par conséquent précédée d'une interruption au moins idéale, si minime soit-elle.

4. **Harmonie et tonalité.** — La base de notre musique est la tonalité (nous laissons de côté la question de savoir jusqu'à quel point certaines compositions modernes réussissent à ébranler les fondements traditionnels, et sans doute en partie physiologiques, de la musique). La notion de tonalité elle-même se confond avec celle d'accord central. Or, les accords ne s'enchaînent pas au hasard ; celui de *dominante*, par exemple, fait attendre celui de *tonique*, qui seul procure une impression de repos complet. Aussi Lussy insiste-t-il sur le rôle capital que jouent les cadences, demi-cadences, etc., dans la délimitation des groupes de sons. — Dans les œuvres classiques, le ton nouveau est conçu comme relié au ton principal ; les rapports des tonalités sont l'une des principales ressources que le compositeur met à contribution pour classer non plus les motifs plus ou moins courts, mais les grandes divisions d'un mouvement de sonate ou de symphonie.

5. **Liens harmonico-mélodiques.** — Les notes de passage sont reliées étroitement soit à la note dont elles émanent, soit à celle vers laquelle elles tendent ; les notes d'*appoggiature*, ou *voisines*, à la note d'accord

dont elles sont les acolytes, dont elles constituent une sorte d'altération chromatique ou diatonique ; par exemple, les dissonances sont liées à leur résolution, la sensible à la tonique, etc. La valeur harmonique des notes « mélodiques » permet presque toujours de les rattacher sans hésitation au groupe dont elles dépendent.

6. **Répétition et imitation.** — Enfin l'une des ressources les plus importantes pour la délimitation des groupes de sons est la similitude fréquente des formules successives. Cette similitude peut être rythmique, mélodique, ou tous les deux à la fois ; elle peut être totale ou partielle, c'est-à-dire qu'il peut y avoir répétition proprement dite ou *imitation*. Il est clair que si après avoir entendu un premier motif musical nous l'entendons à nouveau, ou si nous en percevons un autre que nous reconnaissons n'être qu'une *variation* du premier, nous établissons une division dans la mélodie au moment où elle commence à s'imiter elle-même.

L'action des divers facteurs qui concourent à la formation des groupes se combine de diverses manières. Souvent il y a accord parfait, souvent aussi il y a lutte, apparente ou réelle. Elle est apparente quand le compositeur emploie par erreur ou par négligence des signes impropres ; quand par exemple il sépare par des *coulés* différents des sons que des raisons majeures obligent à considérer comme faisant partie du même groupe ; ou, pour prendre un autre exemple, quand les silences sont latents, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas figurés sur le papier. Quand l'action de deux facteurs est directement contraire, l'un d'eux est en général prépondérant. Soit le motif suivant :

Nous apercevons un lien entre le *si* et l'*ut* par-dessus le silence, parce qu'il n'est guère admissible que le *si*, émis simultanément avec

l'accord d'*ut majeur*, constitue un repos de quelque importance (un morceau moderne se terminant sur le *si* nous paraîtrait intentionnellement inachevé). — Il est certain d'ailleurs que la délimitation des groupes, lorsqu'il y a lutte entre divers éléments, est souvent affaire d'appréciation personnelle. Mainte fois le caprice du compositeur moderne se plaît à établir une coupure, à mettre une virgule, là où il eût semblé plus naturel de ne pas respirer ; ou à réunir ce qu'en général on sépare ; mais il arrive assez fréquemment qu'aucun signe n'indique la voie à suivre ; dans ces cas-là Lussy recherche toujours la solution la plus vraisemblable, la plus simple, celle qui choque le moins les diverses exigences du sens musical. Cette étude lui fournit souvent l'occasion de se livrer à des analyses délicates et pénétrantes, et de manifester son merveilleux tact rythmique.

RYTHME - INCISE - PÉRIODE - PHRASE

Ainsi l'examen d'une œuvre musicale quelconque nous montre partout des groupements de sons : nous voyons là une liaison, là une coupure. Est-ce à dire qu'une fois déterminées les séparations, les tronçons de mélodie ainsi formés aient tous la même valeur ? Il s'en faut. Presque toujours les groupes se hiérarchisent ; plusieurs petites divisions se réunissent pour former une division plus importante.

Le groupe à délimiter tout d'abord est celui qui peut se comparer au membre de phrase, ou si l'on veut à la proposition grammaticale [1]. C'est aussi en général celui qui correspond dans le chant à une seule et même émission de voix, entre deux aspirations. C'est donc la res-

[1] J.-J. de Momigny (né en 1762), précurseur de Lussy et surtout de Riemann, théoricien du phraser intéressant à plus d'un égard, divisait déjà la musique en propositions, hémistiches, vers, en s'attachant surtout au squelette rythmique des mélodies. D'ailleurs, l'idée de comparer la mélodie au discours est plus ancienne. Mattheson (1681-1764) séparait les membres de phrases musicales par des signes de ponctuation, comme le montre une citation de Lussy (*Exp. Mus.*, p. 52).

piration qu'emploie fréquemment Lussy pour déterminer ce groupement moyen et fondamental; il lui adjoint l'estimation juste de l' « *impression de repos* » que procurent les silences, les cadences et les autres facteurs que nous avons étudiés. Sans doute ces déterminations ne comportent aucune rigueur scientifique; mais dans la pratique, les musiciens ne divergeront guère plus dans leur estimation que les acteurs ne diffèrent d'avis sur les divisions à introduire dans une période qu'ils récitent. Avec Lussy nous appellerons *rythme* [1], dans un sens spécial du mot, le groupement fondamental et moyen des sons.

Le *rythme* est donc « un groupe de sons dont le dernier apporte à l'oreille la sensation d'un repos plus ou moins complet ». Il correspond, non, comme l'indique Lussy, au vers ou à l'hémistiche, mais au membre de phrase grammatical.

Le rythme se subdivise parfois en *incises*. L'incise est donc « un fragment, un tronçon de rythme, c'est-à-dire une ou plusieurs notes d'un rythme, séparées par un silence réel ou latent » [2].

La *période* « est un groupe de deux ou plusieurs rythmes formant un membre de phrase musical. La dernière note d'une période musicale apporte à l'oreille à peu près la même sensation de repos qu'un point-virgule à la fin d'un groupe de mots ».

La *phrase* est un « ensemble de deux ou plusieurs périodes dont la dernière note termine une idée musicale et apporte à l'oreille la sensa-

[1] On peut s'étonner de la place d'honneur donnée ici à l'élément rythmique, après avoir reconnu l'importance des éléments mélodique et harmonique dans la formation des groupes. Mais en examinant la chose de près, on se rend compte qu'une fois déterminé un groupement, c'est le rythme (les rapports de longueur et d'intensité) qui le caractérise le plus nettement. On reconnaît un morceau de musique rien qu'au rythme de la mélodie principale, tandis qu'on rend un motif méconnaissable en conservant la mélodie et l'harmonie, et en bouleversant les rapports de longueur et d'intensité. Aussi a-t-on pu dire que le rythme est la charpente osseuse, le squelette de la musique.

[2] Le mot *incise* désigne parfois chez Lussy le tronçon de rythme, parfois la coupure (silence, interruption) qui sépare deux tronçons.

tion d'un *repos complet*, analogue à celui que produit un point à la fin d'une phrase grammaticale ».

Toutes ces définitions de Lussy gardent leur valeur indépendamment de la mesure. Il est évident qu'elles ne doivent pas être prises toujours au pied de la lettre. La musique moderne évite volontiers de donner à l'auditeur, avant la fin d'une œuvre, l'impression d'un « repos complet ». Elle enchaîne volontiers les phrases, sans les confondre pourtant.

II

EXÉCUTION DE LA PHRASE MUSICALE — AGOGIQUE ET DYNAMIQUE — ACCENTS

L'interprète qui cherche à disséquer une œuvre musicale en vue de son exécution ne saurait souvent faire usage que d'une partie des ressources qui servent à définir les groupes de sons. Il ne peut se diriger que d'après la longueur des notes et des silences (indépendamment des changements de *tempo*), d'après le mouvement mélodique, d'après l'harmonie. Les indications relatives à l'intensité et au mouvement sont vagues ou absentes. C'est à lui de les trouver, une fois qu'il s'est fait une opinion au sujet du phraser. L'agogique [1] et la dynamique, c'est-à-dire la détermination du *tempo* et de l'intensité absolus [2], comme de leurs variations, voilà son domaine. C'est par l'emploi judicieux de

[1] Terme excellent, emprunté aux Grecs par Hugo Riemann.

[2] Le mot absolu a ici le sens qu'on lui donne en psychologie, non en métaphysique. Les indications comme celles-ci : MM ♩ = 72 ; trombones *fortissimo*, expriment le *tempo* et l'intensité absolus ; les variations s'expriment par exemple ainsi : *accel.*, *ritard.* ; *cresc.*, *piu piano*, *sf.* ; les mots *piano*, *forte* ont en général une valeur surtout relative ; nous n'avons de l'intensité absolue qu'une notion très vague, parce que nous ne pouvons la mesurer.

ces deux agents qu'il pourra transmettre à la sensibilité de l'auditeur le contenu émotif de l'œuvre musicale et faire apercevoir nettement à son intelligence la structure de cette œuvre, les groupes dont elle est formée et leur hiérarchie. C'est assez dire que les variations agogiques et dynamiques ne sont pas livrées au pur caprice de l'exécutant.

A. LE MOUVEMENT ET SES VARIATIONS

Lussy consacre un court et intéressant chapitre de son *Traité de l'expression musicale* au mouvement absolu, qu'il appelle « général ou métronomique ». Ce mouvement dépend :

1° de la facilité avec laquelle l'auditeur peut suivre et comprendre l'œuvre. Ainsi la trop grande rapidité de succession des notes placées dans un registre très bas entraîne une impossibilité physiologique de les distinguer nettement. La complication rythmique, mélodique ou harmonique appelle un mouvement d'autant plus lent qu'elle est plus accentuée ;

2° de la nature excitante ou déprimante des émotions. Le mode mineur exige en général un mouvement plus modéré que le mode majeur. D'ailleurs le contenu émotif de la musique dépendant lui-même en grande partie du mouvement, il arrive fréquemment qu'un même morceau puisse être pris *andante* ou *vivace*, et exprimer divers sentiments.

Les variations du mouvement n'acquièrent toute leur valeur qu'une fois adopté un mètre, c'est-à-dire une commune mesure des durées sonores. C'est alors seulement que se distinguent nettement le changement de *tempo* proprement dit et l'emploi de valeurs différentes. Indépendamment de cette distinction, les règles générales du mouvement découlent de la délimitation des groupes, de la direction de la mélodie, de l'harmonie, enfin du contenu émotif ou descriptif.

Nous savons que l'existence d'une seule et même *courbe agogique* peut servir à délimiter un rythme. Inversement, il y a lieu de ne pas faire varier inconsidérément le *tempo* dans l'exécution d'un même rythme.

L'accélération accompagne normalement l'ascension de la mélodie, le *ritardando* sa descente (loi sujette à de nombreuses exceptions).

L'accélération accompagne aussi normalement l'augmentation d'intensité. C'est là une loi qui dérive de la nature même des choses ; pour frapper fort, on meut le bras avec rapidité ; l'énergie et le mouvement, quand il n'y a pas d'obstacles à vaincre, sont en raison directe l'une de l'autre. — Les notes fortes tendent en général à être allongées, et elles sont précédées d'un léger *ritenuto*. Cette dernière loi a l'air de contredire la précédente ; elle n'en a que l'air. En effet, quand plusieurs notes se succèdent avec une intensité croissante, il est naturel de les exécuter *accelerando*. Il y a là comme un mouvement continu vers un but entrevu clairement d'avance. La quantité d'énergie accumulée en vue de l'effort est suffisante pour permettre au mouvement de se précipiter. C'est ainsi que s'explique l'accélération accompagnant la mélodie ascendante, bien que l'ascension mélodique constitue à n'en pas douter un effort. — Il en est tout autrement lorsque se présente un obstacle qui paraît imprévu, un obstacle qui rompt la continuité du mouvement. L'harmonie compliquée ou exceptionnelle, le *saut* mélodique, la valeur expressive, tout ce qui contribue à rendre importante une note quelconque entraîne un effort qui ralentit le mouvement. Ce ralentissement naturel s'augmente souvent d'une insistance qu'on pourrait qualifier d'oratoire : l'exécutant met une note en vedette, d'une part en la faisant légèrement attendre (*ritenuto*), d'autre part, en la faisant durer un peu plus longtemps que les autres (*tenuto*). Ainsi, dans le discours, on fait une courte pause avant un mot important, et on le prononce plus lentement que ses voisins.

Lussy a peut-être été vaguement embarrassé par la contradiction apparente que nous avons signalée. Il reconnaît qu'à l'ascension mélodique, comme à toute ascension, s'opposent des obstacles à vaincre.

Or l'obstacle ralentit d'ordinaire le mouvement. Mais, dit-il, le pouls du grimpeur bat plus vite lorsqu'il monte [1]. On peut lui objecter que le pas se ralentit ; il n'est que trop facile de faire tout dire à une comparaison. Une remarque de Lussy contient pourtant en germe la solution vraisemblable du problème. On ralentit, dit-il, « sur » certaines notes réclamant l'effort, lorsqu'on n'a pas « le temps ni la latitude de prendre élan » [2]. C'est le mouvement qui suit l'élan, c'est-à-dire le mouvement continu que rien d'imprévu n'arrête, qui entraîne l'accélération.

On trouvera mainte autre indication utile, maint conseil judicieux dans le chapitre que Lussy consacre aux variations du mouvement *(Du mouvement passionnel* [3]*)*. Mais comme ce n'est pas la partie la plus originale de son œuvre, nous ne nous y arrêtons pas longuement.

B. L'INTENSITÉ ET SES VARIATIONS

1. NUANCES

Nous passerons aussi rapidement sur le chapitre où Lussy étudie l'intensité absolue et les « nuances », c'est-à-dire les variations d'intensité qui ne sont pas des accents (*crescendo*, *diminuendo*, opposition du *forte* et du *piano*).

L'intensité absolue est déterminée en général par le caractère de l'œuvre ou du fragment à exécuter. La détermination en est en général facile.

Quant aux « nuances », l'auteur se montre partisan des variations concomitantes de l'intensité et de la hauteur. Mélodie ascendante — *crescendo* ; descendante — *decrescendo*. On sait qu'on a pu défendre à cet égard les opinions les plus diverses ; que certains originaux sou-

[1] *Exp. Mus.*, p. 117.
[2] *Exp. Mus.*, p. 117.
[3] *Exp. Mus.*, chap. VII.

tiennent aujourd'hui encore la théorie exactement contraire. Certes, il y a à cette loi de nombreuses exceptions, motivées par le fait que l'intensité dépend aussi d'autres facteurs. Il n'en est pas moins vrai que Lussy a raison. A défaut des autres considérations invoquées, l'effort qui, dans le chant, accompagne le passage d'un son à un son plus élevé (à condition que le registre de la voix ne change pas) suffit à établir un rapport étroit entre l'intensité et la hauteur.

Si une seule courbe d'intensité suffit parfois à caractériser normalement un seul et même *rythme*, inversement l'exécutant n'appliquera d'ordinaire à chaque *rythme* qu'une seule courbe de nuances : les variations dynamiques contribueront ainsi à exposer nettement à l'auditeur les divisions de l'œuvre.

Nous avons déjà examiné les rapports du mouvement et de l'intensité. La complication rythmique ou harmonique, la valeur expressive de la musique comportent presque toujours un accroissement d'intensité, correspondant à l'effort produit. Au relâchement, quel qu'il soit, correspond au contraire une diminution de force.

Lussy reconnaît que l'étude des *nuances* est, parmi toutes celles que comporte l'exécution, celle qui a été poussée le plus loin avant lui.

2. ACCENTS

L'accent n'est, à vrai dire, qu'une variété de la *nuance*. Il consiste en une augmentation relativement subite d'intensité qui favorise un son aux dépens de ses voisins. Plus ou moins rapide dans la réalité, ce renforcement sonore est en général idéalement soudain et favorise l'instant initial du son. Au moyen de l'accent, le chanteur ou l'exécutant donnent une valeur spéciale à certains sons importants, que cette importance soit naturelle (dérivant de la nature des *rythmes*), ou artificielle (due à un caprice du compositeur).

Certes, l'augmentation d'intensité n'est pas le seul moyen par lequel

on puisse attirer sur une note, sur un accord donnés l'attention de l'auditeur. A part les ressources agogiques dont nous parlions (faire attendre ou prolonger un son), Lussy reconnaît que les *pp* subits, si chers à Beethoven, sont aussi impressifs que les accents. Mais il est constant que le procédé le plus ordinaire est le *sforzato,* c'est-à-dire le renforcement du son important, de son début surtout.

Les sons à accentuer peuvent se classer approximativement de la manière suivante :

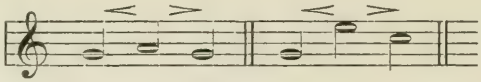
1. Les notes longues sont, toutes choses égales d'ailleurs, plus importantes que les notes brèves. Elles comportent tout naturellement une accentuation. Ceci est vrai surtout, comme le remarque judicieusement Lussy, des cas où la note longue est immédiatement suivie d'une ou de plusieurs notes beaucoup plus courtes, faisant partie du même groupe[1]. On peut remarquer qu'au piano, des raisons d'ordre pratique forcent à attaquer plus fortement les notes longues que les notes courtes, si l'on veut donner à l'auditeur l'impression moyenne qu'elles sont d'égale intensité.

2. La forme du mouvement mélodique rend certains sons susceptibles de recevoir un accent. Les sons les plus intéressants au point de vue purement mélodique sont peut-être ceux qui marquent le point où la voix, après avoir monté, recommence à descendre : les sommets, les pics mélodiques de Bülow et de Riemann[2]. La nuance normale *cresc. decresc.* peut alors se réduire à un accent sur la note supérieure. Ceci est surtout vrai des cas où la mélodie ascendante-descendante n'est représentée que par trois notes, et que la réalisation en est con-

[1] Article sur l'*Accent esthétique.* — Nous avons caractérisé à propos des variations agogiques les rapports de la durée et de l'intensité.

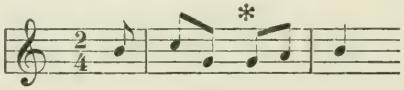
[2] Quand le mouvement est conjoint, Lussy donne au sommet le nom de *note voisine aiguë (mi,* FA, *mi).* La *note voisine grave* est celle qui caractérise le mouvement mélodique contraire *(mi,* RÉ, *mi).* Il est à désirer que le terme de *note voisine* (en allemand *Wechselnote)* remplace le terme de *note d'appoggiature.* En effet, toutes les notes voisines ne sont pas *appuyées.*

fiée à un instrument comme le piano. Quand le pianiste rencontre la nuance suivante :



il est forcé de jouer

On peut donner à ce genre de renforcement le nom d'*accent mélodique* [1].

Lussy admet encore un accent de *répétition temporale*, c'est-à-dire, un accent qui caractérise une note répétée sur un temps fort ou sur une partie de temps fort. Mais cet accent paraît n'être qu'une combinaison d'un accent métrique et d'un accent d'incise (voy. plus loin). Peut-être la nécessité de distinguer nettement des syncopes les répétitions de ce genre, induit-elle aussi à les accentuer légèrement.

3. La dissonance, surtout la dissonance non préparée est, selon l'expression usitée par les musiciens, dure ; elle suppose un effort de production et un effort de compréhension (du moins en était-il ainsi pour nos pères !). Ainsi l'accord dissonant comporte-t-il un accent. Nous pourrions appeler *accent harmonique* l'augmentation d'intensité due aux rapports harmoniques des sons.

[1] Chez Lussy, l'accent *esthétique* ou *de diction musicale* paraît bien être, au début, l'accent des sommets de la mélodie, et avoir son origine dans la nuance *crescendo* qui accompagne l'ascension le long de l'échelle musicale. Est-ce à cause du nom trop général d'*esthétique* qu'il lui a donné, que Lussy a été amené à en faire une application beaucoup plus vaste, et que je ne suis pas arrivé à préciser ? En tous les cas, le terme est à rejeter ; esthétique, toute l'exécution doit l'être. Qualifier d'*esthétiques* certains accents, c'est inférer que les autres ne le sont pas.

4. Dans la musique vocale, les syllabes accentuées qui portent l'accent tonique entraînent tout naturellement un renforcement de la note correspondante. Ceci s'applique à toutes les langues, mais surtout à celles dans lesquelles l'accent tonique est fortement marqué. On peut dire qu'il y a alors *accent de prononciation.*

5. Des raisons expressives ou descriptives (par exemple, dans la musique vocale, un mot qu'il y a lieu de mettre en vedette) ou même un simple caprice du compositeur, peuvent entraîner l'accentuation d'une note quelconque d'un groupe. On peut appeler *accent d'expression* le renforcement sonore dû à des causes de ce genre.

6. Il nous reste encore à examiner une catégorie d'accents, découverts par Mathis Lussy, les accents qu'entraîne le phraser.

Pour qu'un auditeur reconnaisse sans hésitation les rythmes, il suffit qu'il en aperçoive le commencement et la fin. Il y a donc avantage à marquer d'un signe distinctif, et parfois par un accent, le début et la chute finale du rythme. Mais les rythmes commencent souvent et se terminent par des notes qu'aucune importance mélodique, harmonique ou autre ne désigne comme devant être favorisées par un accent ; par des notes qui, musicalement, sont faibles[1]. Y a-t-il lieu de multiplier les accents en leur en accordant un d'espèce nouvelle ? de tout sacrifier à une délimitation didactique et quelque peu enfantine des rythmes ? Il vaut mieux déplacer alors légèrement l'accent rythmique et accentuer, non le premier et le dernier son quels qu'ils soient, mais le premier et le dernier des sons importants, accentués déjà de par leur nature, qui peuvent se présenter dans le rythme. Ces sons deviennent les points d'appui sur lesquels repose le rythme. On peut donner avec Lussy à ces sons le nom d'*ictus*, sans accorder encore à ce terme aucune valeur métrique. Nous appelons donc *ictus* l'accent rythmique s'ajoutant à l'accent porté par la première et la dernière des notes importantes d'un rythme.

[1] Voy. plus loin *(3. Notes faibles)*.

Le rythme peut avoir un ou deux *ictus*. Dans le premier cas, il ressemble à ces arceaux de fer qui dans certaines constructions modernes n'ont qu'un seul point d'appui. Dans le second, il figure l'arceau complet, l'arche reposant sur deux piliers (auxquels d'ailleurs on accède et qu'on quitte parfois par quelques marches). Lussy tenait beaucoup à ce genre de comparaison auquel il revient fréquemment.

Il faut d'ailleurs se garder d'accentuer brutalement l'*ictus* final de chaque rythme. Au fond, pour permettre à l'auditeur de démêler nettement les rythmes, il suffit de lui en indiquer le début. La fin, attendue et en général nettement sensible, n'a besoin d'aucune accentuation. Dans son article sur la *Diction musicale et grammaticale*, Lussy reconnaît que ce serait là faire preuve de mauvais goût, et regrette d'avoir enseigné si longtemps, que toujours l'*ictus* final comporte un renforcement sonore. La courbe dynamique se termine souvent, en effet, par un *decrescendo*, et l'*ictus* final peut être relativement faible, tout en gardant tout son poids, c'est-à-dire sa valeur de clôture, son accent idéal.

Les notes qui, dans un rythme, précèdent le premier *ictus*, forment l'*anacrouse ;* celles qui suivent le dernier *ictus* sont appelées *métacrouse* (le mot *postcrouse*, que Lussy emploie parfois, a le tort d'être emprunté à deux langues différentes). Les rythmes qui débutent par leur premier *ictus* sont appelés *thétiques ;* ceux qui se terminent sur l'*ictus* sont *masculins*, par opposition aux rythmes qui, se terminant par une note faible qui suit le dernier *ictus*, sont comparables aux *terminaisons féminines* des mots français ou allemands. Nous donnerons des exemples des diverses espèces de rythmes, quand nous étudierons la musique métrique.

L'incise étant courte, il suffit d'en marquer le début. Selon Lussy, la première note en porte toujours un accent. C'est là une généralisation qui dépasse sans doute sa pensée. Dans des cas très nombreux, c'est considérer l'auditeur comme un écolier inintelligent que de souligner ainsi par un renforcement sonore le début de chaque incise.

Parfois l'absence de tout accent sur la première note de l'incise donne aux subdivisions du *rythme* une légèreté, un élan qui autrement leur feraient défaut.

L'*ictus* et l'*accent d'incise* sont tous deux des accents *rythmiques*, c'est-à-dire qu'ils doivent leur existence à la nécessité de marquer clairement dans l'exécution les *rythmes* et les *incises* [1].

3. NOTES FAIBLES

Les notes qu'aucune raison proprement musicale (mélodique, harmonique ou *rythmique*) n'induit à accentuer sont ou indifférentes ou normalement faibles. Sont faibles surtout celles qui, faisant partie d'un même groupe qu'une note accentuée, la suivent immédiatement, celles qui en sont comme le prolongement mélodique et *rythmique*. Ceci est vrai en particulier de la résolution des dissonances; ce sont là certes des notes très importantes ; mais elles sont attendues, elles constituent comme le relâchement de la tension que suppose la dissonance ; elles n'ont donc aucun besoin d'être soulignées par un renforcement sonore ; c'est là ce qu'explique fort bien Lussy dans son article sur l'*Accent esthétique*. Est faible encore la note qui succède immédiatement au *sommet* d'une mélodie ascendante-descendante, comme aussi toutes celles correspondant à la détente qui suit un effort. Nous ne pouvons les passer en revue ; remarquons seulement que les notes dissonantes elles-mêmes peuvent être faibles, quand elles se présentent sous la forme de notes de passage, c'est-à-dire qu'elles servent simplement à indiquer et à scander la marche régulière, *conjointe*, de la mélodie après un son accentué.

Les notes indifférentes, celles qui musicalement ne sont ni fortes ni faibles, peuvent sans inconvénient être distinguées par l'accent d'expres-

[1] On s'étonnera peut-être de ne pas voir mentionnés ici les accents métriques et pathétiques. Ils trouveront leur place aux chapitres II et III.

sion ou l'accent de prononciation; mais il est évident qu'il y a une sorte de contradiction à en parer des notes musicalement faibles. C'est surtout la syllabe forte, coïncidant avec un son faible, et plus encore peut-être la réciproque (la syllabe faible, l'*e* muet par exemple, prononcée sur une note forte) qui produisent un effet de gaucherie des plus pénibles. Lussy s'élève avec raison contre les nombreux contresens que présente à cet égard la poésie mise en musique. C'est en partie à lui qu'on doit le soin relatif que prennent les compositeurs modernes d'accorder l'accent de la parole avec celui de la musique, et quelques poètes de distribuer régulièrement les syllabes fortes et faibles dans les strophes destinées à être chantées sur le même air.

Récapitulons. Les sons (successions mélodiques, accords), qui constituent l'œuvre musicale forment entre eux des groupes que tous les éléments de la musique concourent à délimiter. En présence d'une œuvre où font défaut les indications relatives au mouvement et à l'intensité, le musicien reconnaît les groupes, grâce à la durée relative des sons, à la contexture de la mélodie et de l'harmonie, à la répétition fréquente des mêmes formules. Les groupes sont hiérarchisés, et Lussy les appelle suivant leur importance *incises*, *rythmes*, *périodes*, *phrases*.

Ces divisions sont rendues sensibles à l'auditeur par les variations agogiques et dynamiques (mouvement et intensité). Parmi les variations dynamiques, il convient de faire une place à part aux accents. Certains accents résultent de la durée des sons (accent de note longue), de leur place dans la mélodie (accent mélodique), de leur valeur harmonique (accent harmonique). D'autres, plus artificiels, résultent de l'union de la musique avec les paroles (accent de prononciation) ou du contenu expressif ou descriptif de la musique (accent d'expression). Enfin, une troisième espèce d'accent, de valeur toute intellectuelle et pour ainsi dire grammaticale, a pour but de rendre claire à l'esprit de l'auditeur la structure et les divisions de l'œuvre : ce sont les accents *rythmiques* (*ictus* et accent d'incise).

CHAPITRE DEUXIÈME

La Mesure

ORDRE, SYMÉTRIE ET MÈTRE

Les groupements de sons envisagés jusqu'ici sont indépendants de toute mesure régulière. Les *incises,* les *rythmes,* les *périodes* ressemblent aux membres de phrase, aux périodes du discours. Une pareille *prose musicale* est parfaitement légitime. Elle existe dans la psalmodie liturgique et dans certains récitatifs d'opéras, parfois dans la libre improvisation ; elle paraît exister dans la musique de certains peuples.

Les motifs et les phrases n'en sont point enchaînés au hasard, comme se juxtaposent les couleurs sur la palette d'un peintre. Toutes les manifestations d'art sont ordonnées, et l'on peut y discerner presque toujours un ordre du contenu, ou du fond, et un ordre de la forme. Quand on parle de la belle ordonnance d'un discours, on ne veut pas dire seulement que les idées en découlent logiquement les unes des autres, on fait allusion à une sorte de symétrie, de correspondance entre les diverses parties, comparable à la disposition régulière qui caractérise les ouvrages d'architecture.

On peut donner à cet ordre formel le nom de symétrie, pourvu qu'on prenne ce mot dans son sens usuel et assez vague, et non dans le sens étroit qu'il a en géométrie.

En musique, la symétrie se présente sous diverses formes; on peut la retrouver par exemple :

1° Dans le mouvement harmonique et tonal, qui part de l'accord de tonique pour s'en éloigner et y revenir ensuite, qui ramène à la fin d'une œuvre la tonalité du début;

2° dans l'agencement des thèmes;

3° dans l'imitation mélodique, identique ou variée;

4° dans l'imitation rythmique, avec ou sans variation;

5° dans les longueurs relatives des diverses parties de la phrase : à un fragment qui ne conclut pas (antécédent), paraît devoir répondre un fragment concluant (conséquent) d'importance à peu près égale.

Mais une symétrie pareille ne suffit pas à transformer en poésie la prose musicale, pas plus que la belle ordonnance d'un discours ne fait qu'il soit écrit en vers. Le vers repose sur une convention arbitraire et rigoureuse [1], à laquelle nous aimons à plier le langage, bien qu'il n'en ait aucun besoin pour être compris. De même, nous introduisons dans la musique un principe régulateur, une stylisation à laquelle nous trouvons du charme, bien qu'elle ne soit point indispensable. Or la symétrie telle que nous l'avons envisagée jusqu'ici est de nature essentiellement lâche. Elle ne saurait devenir rigoureuse que grâce à une appréciation exacte des durées relatives des sons. Sans doute le canon, par exemple, repose sur une convention mélodique étroite; mais l'imitation mélodique ne va guère sans l'imitation rythmique, et celle-ci, à son tour, n'est nettement sensible que

[1] Les frontières entre la poésie et la prose tendent de nos jours à s'effacer. Le vers libre s'affranchit de toute entrave; d'autre part, on retrouve dans le discours déclamé des vestiges du mètre poétique, c'est-à-dire de l'isochronisme au moins idéal. Il est de même impossible de séparer nettement la prose musicale de la musique métrique : aucun récitatif n'est absolument dépourvu de mesure, et la liberté du rythme naturel tâche à se faire une place dans la musique la plus « métronomique » en apparence. Quand nous opposons la prose et les vers, nous avons en vue non leurs confins où ils tendent à se mêler, mais leurs régions moyennes.

si nous disposons d'une *unité de mesure*, d'un *mètre* au moyen duquel nous puissions mesurer la durée des sons.

D'autre part, la musique et la danse font appel, plus que tous les autres arts, à l'exercice simultané de plusieurs activités. En vertu de nécessités toutes pratiques, les musiciens et les danseurs sont amenés à diviser le temps en fragments égaux, de manière à assurer l'ensemble parfait des mouvements en commun.

Ainsi des raisons d'ordre théorique et pratique nous induisent à soumettre le libre développement de la mélodie instrumentale à une stylisation spéciale que nous appellerons *métrique*. Nous divisons le temps en fragments égaux, au moins idéalement. De gré ou de force, nous faisons entrer les sons dans les divisions du papier quadrillé que nous nommons la mesure.

La répétition indéfinie de l'unité de mesure constitue en elle-même une forme très simple et rigoureuse de la symétrie. Mais on aurait tort de ne voir là qu'une convention arbitraire. La régularité métrique est le résultat d'un instinct qui plonge ses racines au plus profond de notre être. C'est secondairement que l'esprit s'empare de l'unité réelle, créée par l'instinct, pour y introduire une part de convention. La métrique joue dans la musique de tous les temps un rôle si important qu'il nous paraît nécessaire d'en analyser brièvement les diverses manifestations.

I

LE MÈTRE EN GÉNÉRAL

Dans le chapitre précédent, nous avons parlé de notes longues et brèves, d'accélération et de ralentissement. Nous avons donc supposé implicitement que l'homme est capable de mesurer le temps, au moins d'une manière grossière. L'homme possède, en effet, cette faculté, et

chez certains sujets bien doués et convenablement éduqués, la mesure du temps atteint un très haut degré d'exactitude [1].

Quel en est le fondement physiologique? Lussy a cru l'avoir trouvé dans le phénomène de la respiration, et quelques psychologues se sont ralliés à cet avis. Mais si ce phénomène exerce probablement une influence sur la détermination d'une vague *unité moyenne* de durée, il est soumis à trop de variations pour que nous puissions en faire un étalon pour la mesure des diverses « longueurs » de temps. Le « pouls de l'attention », auquel a recours M. P. Verrier [2] (qui s'appuie sur les expériences de l'école de Wundt), ne fournit pas non plus de solution satisfaisante en tous points. Sans prendre parti dans cette question encore obscure et très discutée, contentons-nous de constater le fait, et remarquons seulement que pour mesurer les temps d'une certaine longueur d'une manière un peu précise, l'homme ajoute l'un à l'autre de petits fragments égaux de durée.

En effet, nous sommes capables de produire nous-mêmes, au moyen des mouvements de notre corps, des divisions égales de la durée. Nos membres sont pour ainsi dire autant de pendules qui ne demandent qu'à se balancer régulièrement, comme les autres pendules physiques. La marche, les divers gestes nécessaires aux travaux quels qu'ils soient [3], tendent vers la régularité, et c'est lorsqu'ils sont réguliers que la fatigue est la moindre.

Lorsque notre corps est soumis à des excitations extérieures isochrones, nous constatons la régularité de ces phénomènes et nous nous y associons par une activité au moins embryonnaire de nos muscles.

[1] L'astronome en arrive à évaluer les dixièmes de secondes; et certains élèves de M. Jaques-Dalcroze font preuve d'une exactitude plus remarquable encore peut-être dans l'évaluation des longues durées.

[2] *Essai sur les principes de la métrique anglaise contemporaine,* Paris, 1909; le 2me volume est consacré au rythme. M. Ch. Lalo (*Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1908, p. 12), explique de même par la *vague d'attention* la détermination du temps moyen.

[3] Voir *Bücher, Arbeit und Rythmus.* La 2e éd. est de 1899.

Soit par exemple un métronome que nous écoutons, un pendule que nous regardons se mouvoir, un harmonium sur lequel l'exécutant, après avoir tiré le registre *Expression*, enfle et diminue tour à tour, régulièrement, le son d'une même note par des pressions isochrones, exercées alternativement sur les pédales. Nous nous associons à ces variations régulières, comme un meuble lourd se met à se balancer quand on le soumet à de petites impulsions données régulièrement dans le même sens, ou alternativement en sens contraire. Et comme le gros meuble continue, une fois mis en branle, à osciller tout seul, même quand on n'y touche plus, nous continuons à « battre la mesure » même lorsque nous cessons de voir ou d'entendre le pendule, le métronome ou l'harmonium. Quand nous laissons à nos membres leur liberté, il arrive alors que de la tête, du pied ou de la main, nous indiquons « la mesure »[1] ; si par un effet de notre volonté ou de l'habitude, nous réprimons ces manifestations extérieures, nous exécutons, sans nous en apercevoir, des mouvements minuscules et imperceptibles, analogues à ceux qui accompagnent la « parole intérieure ».

La respiration, la marche, les battements du pouls, ou d'autres causes, contribuent à former en nous une unité de mesure moyenne, dont la valeur oscille entre une seconde et un tiers d'une part, une demi-seconde de l'autre (M. M. 40-120). Cette valeur du *temps moyen*, non divisé ni *composé*[2], diffère d'ailleurs selon les individus, et les limites extrêmes en peuvent être singulièrement reculées par l'exercice. Quand les excitations extérieures isochrones dépassent ces limites, nous subdivisons les grandes valeurs et nous *composons* les petites. Nous mesurons l'égalité des temps qui séparent les coups de cloche de cathédrale en les divisant en plus petits fragments. Et surtout, nous composons les très courtes durées, c'est-à-dire que nous en formons des groupes, nous réunissons deux ou plusieurs divisions secondaires pour en for-

[1] V. Jean d'Udine, *L'Art et le Geste* (Paris, Alcan, 1910).

[2] J'appelle ici *composition* le contraire de la division. Les *noires* se subdivisent en *croches, doubles croches,* etc., et se composent en *blanches, rondes,* etc.

mer une plus importante, comme les millimètres d'une règle graduée se réunissent dix par dix pour former les centimètres.

On aurait tort d'ailleurs d'attribuer la composition des valeurs au seul désir inconscient de tout ramener au temps moyen ; en effet, nous aimons à composer même des durées correspondantes à ce temps moyen lui-même. En écoutant les yeux fermés un métronome qui bat à *72*, nous groupons presque toujours les divisions de deux en deux ou de trois en trois. C'est que ce groupement constitue un intérêt pour notre esprit, tandis que la constatation de l'isochronisme pur nous énerve, à moins qu'il ne nous endorme.

Nous introduisons donc la *composition* des valeurs égales là même où elle n'existe pas objectivement [1]. Lorsque les divisions de la durée sont d'elles-mêmes classées dans la réalité, nous épousons naturellement le groupement existant. Ainsi un métronome muni d'un timbre qui résonne tous les trois coups nous induira à grouper les divisions temporelles de trois en trois. Et si la sonnerie s'arrête, nous continuerons, à moins de résistance réfléchie, à les grouper ainsi.

Supposons maintenant que nous désirions faire percevoir à l'un de nos semblables des divisions isochrones que nous établissons dans la durée. Il nous faudra, de toute nécessité, marquer d'un signe quelconque les jalons qui séparent ces divisions, soit en excitant sa sensibilité à ces instants-là seulement (au moyen de chocs réguliers par exemple), soit en faisant varier à ces moments-là une sensation continue. Il est clair que les divisions seront d'autant plus nettement marquées que le passage de l'une à l'autre sera indiqué par un changement plus subit de la sensation. Diviser le temps en faisant régulièrement enfler et diminuer un son d'harmonium, c'est marquer, sur une route, les hectomètres au moyen d'un large tas de sable, uniformément arrondi à son sommet, au lieu de la petite borne sur laquelle une entaille indi-

[1] Nous groupons par exemple les coups de piston réguliers d'une locomotive deux par deux, trois par trois, ou autrement encore.

que exactement la place où se termine un hectomètre, où commence le suivant. Il vaut mieux employer un choc, une augmentation subite d'intensité lumineuse ou sonore, un changement subit de couleur, de timbre ou de hauteur (par exemple le passage, sans aucun *portamento*, d'une note à une autre). Pour marquer d'un signe non équivoque les jalons principaux, ceux qui séparent non plus les petites divisions temporelles, mais des groupes de divisions, le plus sûr est de recourir à une augmentation subite de l'intensité. Rappelons que grâce à l'inertie naturelle, il suffit, pour déterminer le genre de groupement, de marquer d'un signe sensible les premiers jalons principaux : le spectateur, l'auditeur ou le sujet continue à suivre de lui-même les indications données au début.

On le voit, la recherche du *mètre uniforme* est une sorte d'instinct dont les racines plongent au plus profond de notre être ; il n'est pas seulement physiologique, il est physique, puisque l'isochronisme se retrouve dans tous les mouvements pendulaires. Mais la métrique se libère volontiers de son fondement instinctif pour devenir intellectuelle[1]. L'animal est incapable de toute appréciation des rapports commensurables de la durée. Le cheval trotte et galope en mesure, mais on cherche vainement à lui faire adapter son trot ou son galop à une mesure donnée[2]. Les mouvements instinctifs et naturels de la marche et du travail ne donnent guère que l'isochronisme de la division première (qu'on peut appeler avec les Grecs *temps premier*) et quelques groupements très simples (division binaire surtout). Nous avons vu que l'établissement et la perception des jalons principaux suppose presque toujours une activité intellectuelle. Nous verrons la part de l'esprit se faire toujours plus grande à mesure que nous étudierons la métrique. Il y a donc lieu de prendre « cum grano salis » des distinc-

[1] Pour M. Landry, le mètre est presque uniquement un « ouvrage de l'esprit ». (La théorie du Rythme, etc., p. 76.)

[2] « Il est remarquable combien on y échoue dans les cirques avec les chevaux, et combien on s'obstine à le leur demander. » (E. Landry, *ibid.*)

tions de Lussy comme la suivante : « à l'instinct, l'*accent métrique ;* à l'intelligence, l'*accent rythmique ;* au sentiment, l'*accent pathétique* [1].»

II

LA MESURE MUSICALE

LE TEMPS COMPTÉ - LE TEMPS ET LA MESURE - SUBDIVISIONS DES TEMPS - GROUPEMENT DES MESURES - DIVERSES ESPÈCES DE MESURES

Les phénomènes que nous venons d'observer n'ont rien d'exclument musical. En effet, c'est dans les mouvements musculaires qu'il convient de chercher l'origine du mètre, et la danse est logiquement la première à faire appel à l'instinct et à l'intelligence métriques. Mais l'étude détaillée de la métrique générale sort de notre cadre et nous entraînerait trop loin. Transcrivons donc dans le langage des musiciens les constatations que nous avons faites.

La division moyenne de la durée s'appelle en musique *temps*. Ce mot — nous ne saurions trop insister sur cette distinction — a deux sens, et désigne soit l'unité de mesure, soit le jalon métrique, l'instant qui sépare deux unités successives. *Battre la mesure*, c'est indiquer par des mouvements plus ou moins brusques les jalons qui séparent les unités de temps.

Toutes les variations de la sensation sonore (changements d'intensité, de timbre, de hauteur, bruit ajouté au son, silences interposés) peuvent servir à marquer les jalons métriques.

Deux ou plusieurs *temps* se réunissent pour former une *mesure*. La mesure est donc l'unité immédiatement supérieure au temps. L'unique raison d'être de la *barre de mesure,* qui est supposée coïncider avec

[1] *Exp. Mus.*, p. 11.

le début du *premier temps*, et qu'on inscrit immédiatement avant la note qui le représente, est d'indiquer au lecteur lequel des jalons métriques doit être considéré comme le jalon principal, le jalon de groupe[1].

On a coutume d'indiquer par une fraction (ou un signe qui la représente) la valeur des temps (dénominateur) et le nombre de temps compris dans la mesure (numérateur)[2]. Il y a lieu de remarquer que le chiffre inférieur indiqué ne correspond pas toujours au *temps compté*, c'est-à-dire à celui qui se rapproche du *temps moyen*, et que bat en général le chef d'orchestre. Lussy — sans d'ailleurs analyser la notion assez vague du temps moyen — a montré l'avantage qu'il y aurait à écrire toujours correctement la mesure. Or, la vraie mesure est celle qu'on bat. Beaucoup de valses rapides sont en réalité à deux temps, chaque temps étant divisé en trois ; il faudrait donc réunir deux mesures en une et écrire $\frac{6}{4}$, ou encore $\frac{6}{8}$ en diminuant les valeurs de moitié. (D'après une convention généralement admise, on écrit $\frac{6}{4}$ au lieu de $\frac{2}{\frac{3}{4}}$ ou , $\frac{12}{8}$ au lieu de $\frac{4}{\frac{3}{8}}$ ou , etc.)

Les changements de hauteur se produisant presque indistinctement, dans notre musique, au moment des jalons métriques et entre des jalons successifs, c'est presque toujours à une augmentation d'intensité, à un accent qu'il est nécessaire de recourir pour faire sentir clairement à un auditeur les premiers temps des mesures, au moins au début de l'exécution. Toutefois, les changements harmoniques importants coïncident souvent avec ces premiers temps et suffisent parfois à éclairer l'auditeur.

L'accent qui distingue le début du premier temps l'a fait surnommer *temps fort*. Il est évident que dans cette locution :

[1] La barre de mesure ne constitue aucune espèce de séparation entre des groupes de sons. Il n'est pas vrai non plus de dire qu'elle les relie, à la façon d'un *trait d'union*. Le mot est de Momigny. Riemann, qui n'admet pas le *rythme thétique*, pourrait s'exprimer comme lui.

[2] Le signe de la multiplication serait mieux approprié que celui de la division.

1° le substantif est pris non dans le sens d'unité de mesure, mais de jalon métrique ; en d'autres termes, que le *temps fort* est l'instant où débute le *premier temps* ;

2° l'adjectif n'est pas toujours pris dans son acception ordinaire : il suffit qu'un signe quelconque (c'est ordinairement l'intensité) distingue le premier temps. Autrefois, on disait *temps bon* et *temps mauvais* (Rameau), expressions usitées encore aujourd'hui en allemand ; Riemann emploie la dénomination assez appropriée de temps *lourd* et de temps *léger*.

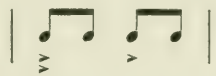
Les temps ou unités inférieures peuvent se subdiviser en fractions de temps, et celles-ci se subdiviser à nouveau. Dans les groupes secondaires ainsi formés, le jalon marquant le groupe est plus *fort* que les jalons marquant les subdivisions ; si, par exemple, les temps sont des *noires* et se subdivisent en *croches*, la première croche est *forte* relativement à la seconde, c'est-à-dire que le début de la première croche doit être marqué d'un signe distinctif, par exemple d'un accent métrique secondaire. Là encore il suffit que les jalons de valeurs diverses ne puissent être confondus.

Les mesures ou unités supérieures peuvent se réunir pour former des unités de plus grande valeur encore. On obtient ainsi des groupes de mesures dont l'une est *forte* et l'autre ou les autres *faibles*, c'est-à-dire que le jalon métrique supérieur (instant initial du groupe, début du premier temps de l'une des mesures), doit être marqué d'un signe distinctif, par exemple d'un *accent* plus intense que les premiers temps des autres mesures. Lussy, qui admettait les subdivisions des temps, ne reconnaissait pas le groupement des mesures entre elles. Pour lui, les *premiers temps* doivent avoir tous la même valeur.

Ici, il faut s'entendre. « Il n'y a pas de mesures fortes. » Cette phrase peut avoir plusieurs sens. Elle peut vouloir dire : La capacité de groupement métrique ne va pas au delà de la *mesure*. Ou bien : Les compositeurs, jusqu'à l'heure actuelle, n'offrent pas d'exemple de groupement métrique dépassant la longueur de la *mesure* réelle (réelle et non

apparente, car les compositeurs se trompent souvent, comme nous le verrons). Ou encore : Il n'est pas bon de marquer dans l'exécution, par un signe distinctif (un accent), les jalons métriques supérieurs (ceux qui indiquent le début des groupes de mesures).

C'est au chapitre suivant qu'il conviendra d'examiner les deux dernières interprétations. Si la première était la bonne, l'assertion de Lussy serait la négation d'un fait patent. De même que dans une mesure à deux temps remplie par quatre croches, la troisième croche[1] est forte comparée à la quatrième[1], et faible quand on la compare à la première[1],



de même rien n'empêche le musicien, en présence d'un groupe de rondes ou de blanches pointées, de considérer l'une d'elles comme métriquement plus importante que les autres, bien que le début de chacune d'elles soit *fort* par rapport aux autres temps. Ainsi l'exemple suivant :

A)

peut fort bien être conçu comme suit :

B)

(groupes de 2 mesures),

C)

(groupes de deux mesures réunis en groupes de 4 mesures),

D)

(groupes de 3 mesures),

[1] C'est-à-dire l'instant initial de cette croche.

ou de toute autre manière encore. On aurait tort de croire que les exemples B, C, D, dont le *tempo* est supposé relativement lent, doivent être chiffrés respectivement $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{9}{4}$. En effet, c'est bien la noire qui est le *temps compté* et non la blanche pointée.

La perception d'une hiérarchie entre les mesures est donc possible. Il peut y avoir des mesures fortes et des mesures faibles, pourvu, ne cessons pas de le répéter, que par mesure forte on entende une mesure dont l'instant initial est métriquement plus important que l'instant initial de l'autre ou des autres appartenant au même groupe.

De ce que nous sommes capables de composer les mesures en unités supérieures on aurait tort de conclure que nous agissons toujours ainsi. Bien au contraire, nous limitons dans un grand nombre de cas le groupement à la mesure ; les mesures ne sont alors pas hiérarchisées et leurs premiers temps ont tous la même valeur. D'ailleurs, il n'est pas impossible de renoncer à la faculté de composer entre eux même les temps. Pour produire une impression d'insistance âpre et importune, le compositeur peut fort bien concevoir des temps de force exactement égale

La barre de mesure doit, dans ce cas, être intercalée entre toutes les noires, ou complètement supprimée. La mesure se confond avec le temps.

On peut réunir pour former une mesure un nombre quelconque de temps. La seule limite à cette liberté, c'est l'impossibilité où nous sommes de concevoir, d'imaginer nettement un trop grand nombre d'unités partielles, toutes d'égale valeur, qui se synthétisent en une seule unité supérieure. Lussy n'admettait que les mesures à deux, trois et quatre temps. On peut dire de cette théorie ce que Leibnitz disait des systèmes philosophiques : qu'elle est vraie par ce qu'elle affirme, et fausse par ce qu'elle nie.

Groupe de 2 unités. — La mesure à deux temps ne donne lieu à aucune controverse.

Groupe de 3 unités. — La mesure à trois temps est pour beaucoup de théoriciens une déformation de la mesure à deux temps. J.-J. de Momigny disait déjà qu'elle est une mesure à deux temps dans laquelle le premier temps est deux fois plus long que l'autre. Pour Riemann, dans la mesure à deux temps naturelle, à l'accent dynamique du premier temps s'ajoute un accent agogique, pour ainsi dire, c'est-à-dire une prolongation de durée. On stylise cette mesure naturelle soit en la réduisant à deux temps égaux (mesure à deux temps), soit en prolongeant le premier temps, déjà long, jusqu'à le rendre double du second (mesure à trois temps). Il est possible que telle soit l'origine de la mesure à trois temps[1]. Mais cette théorie ingénieuse ne paraît pas nécessaire pour établir la mesure à trois temps. Pourquoi la dichotomie ou division par deux serait-elle seule directement compréhensible, de telle sorte qu'il faudrait y ramener toutes les autres? De même que nous pouvons imaginer un triangle équilatéral, un pentagone ou tout autre polygone régulier, de même, aussitôt que la métrique devient objet de l'intelligence, nous pouvons synthétiser directement rois, quatre, cinq perceptions et plus.

Groupe de 4 unités. —Lussy n'a pas raisonné de la sorte, mais son sentiment de la mesure l'a induit à admettre le fait, du moins pour ce qui est de la mesure à quatre temps. On peut dire qu'il l'a découverte, car elle paraît inconnue de tous les théoriciens qui l'ont précédé. Avant lui, la mesure à quatre temps était toujours considérée comme formée de deux mesures à deux temps, réunies en un groupe supérieur. De sorte que le 3^{me} temps, faible par rapport au 1er, était fort par rapport au 2^{me} et au 4^{me}. Lussy a montré qu'on peut concevoir

[1] Lussy assigne aux mesures à 2 et à 3 temps une origine commune, la respiration. Dans la respiration rapide, la durée de l'inspiration est à peu près égale à celle de l'expiration. Au repos l'expiration (pourvu qu'on y comprenne le repos qui la suit), dure environ deux fois plus longtemps que l'inspiration.

une mesure à quatre temps égaux en valeur, dans laquelle seul le début du 1er temps (en sa qualité de début du groupe tout entier), comporte un accent spécial. Il y a donc des mesures à 4 temps formées non de 2 + 2, mais de 1 + 1 + 1 + 1 temps. Cette mesure à quatre temps n'exclut pas l'autre, comme le pensait Lussy ; ou du moins, si l'on jugeait bon d'écrire à $\frac{2}{4}$ la mesure classique à $\frac{4}{4}$, et de doubler ainsi le nombre des barres de mesure, faudrait-il admettre que de deux mesures successives l'une est « forte » et l'autre « faible »[1].

Groupe de 5 unités et plus. — Pourquoi Lussy, après avoir admis les mesures à deux et à trois temps, et fondé la mesure à quatre temps égaux, sauf le premier, en valeur, s'est-il arrêté dans cette voie fertile en découvertes? Probablement parce que la musique qu'il étudiait ne lui fournissait pas d'exemples nets de mesures formées d'un plus grand nombre de temps. Les mesures à cinq temps sont en général des successions régulières de mesures accolées par paires (3 + 2, ou 2 + 3); nous en parlerons plus loin. Les mesures à six temps sont presque toujours des mesures à deux temps dont chacun se divise en trois parties. C'est M. Jaques-Dalcroze qui, le premier à ma connaissance, a créé dans la théorie et dans la pratique à la fois les véritables mesures à 5, 6, 7, 8, 9 temps, c'est-à-dire celles où tous les temps ont la même valeur, et où seul le début du premier temps comporte un accent métrique.

Le nombre maximum de temps pouvant constituer une mesure indivisible[2] dépend en grande partie de l'éducation. Les élèves de M. Jaques-Dalcroze arrivent à concevoir fort bien neuf temps formant un seul et même groupe. Mais la plupart des musiciens non initiés décomposent toujours instinctivement les mesures aux temps nombreux.

[1] On ne saurait normalement transformer la mesure classique à 𝐂 en une mesure à $\frac{2}{2}$ que dans les cas où la blanche peut être considérée comme le temps compté.

[2] Indivisible en fragments supérieurs au temps lui-même.

L'ILLUSION DU MÈTRE[1] - ALTÉRATION DE L'ISOCHRONISME COMBINAISONS DE MESURES

L'esprit s'emparant de plus en plus du mètre joue pour ainsi dire avec lui et se plaît à combiner les mesures de toutes sortes de manières. La division isochrone du temps réel ne constitue que l'échelon le plus bas de la musique métrique. Le *temps* devient une unité intellectuelle, conventionnelle, et ne garde souvent de sa régularité primitive que ce qu'il en faut pour ne point induire l'auditeur en erreur, c'est-à-dire lui faire prendre par exemple pour deux unités différentes deux sons qui à eux deux n'en constituent qu'une seule. La métrique musicale devient ainsi en partie conventionnelle comme celle des vers français.

Ce sont tout d'abord les changements graduels du *tempo* que nous acceptons sans qu'ils nous paraissent faire tort à la *mesure*. En écoutant le motif suivant

nous donnons aux notes leur véritable valeur, c'est-à-dire que les dernières croches nous paraissent des croches, même lorsque le mouvement se ralentit jusqu'à en faire des noires ou des blanches du *tempo I°*.

Nous pouvons même, en présence d'un *point d'orgue* bien amené, suspendre l'exercice de notre activité métrique.

L'*accelerando* et le *ritardando* peuvent être stylisés, c'est-à-dire comprendre un nombre exact de temps ; par exemple, une mesure peut — au milieu d'autres mesures égales, — être allongée ou raccourcie d'un temps, sans que l'auditeur ait nécessairement l'impression d'un bouleversement de la mesure.

[1] Expression empruntée à l'ouvrage cité de M. Landry.

Ce qui est vrai des mesures l'est aussi des groupes de mesures. Nous pouvons concevoir les mesures ajoutées à un groupe comme ne comptant pas au point de vue métrique ; lorsque au contraire, au milieu de groupes de mesures égaux, se présente un groupe plus court d'une mesure, nous sommes capables de le concevoir comme idéalement équivalent aux autres.

Dans la pratique, c'est la contexture de la phrase musicale qui permet à l'auditeur d'interpréter conformément à la pensée du compositeur les altérations dont est susceptible l'isochronisme quel qu'il soit. Il suffit pour le moment d'avoir établi que le musicien peut imaginer la poursuite régulière du mètre idéal au travers des irrégularités qu'il subit dans la réalité.

Les mesures peuvent se succéder de toutes sortes de manières, comme les vers de diverses longueurs dans les différents genres de strophes ; elles s'ordonnent surtout par paires ($3 + 4$, $2 + 5$, etc.).

Les temps et les mesures se subdivisent ou se composent diversement dans les différentes parties du style polyphonique. On a ainsi simultanément (groupes égaux et subdivisions inégales) trois noires « contre » deux, quatre croches contre cinq, etc. ; ou au contraire (subdivisions égales et groupes d'inégale longueur) une mesure à trois temps se poursuivant concurremment avec une mesure à quatre temps, et toutes les combinaisons dont fait usage M. Jaques-Dalcroze dans ses exercices de gymnastique rythmique.

La plupart des formes irrégulières de la métrique ont été peu étudiées par Lussy ; mais elles constituent une extension des principes qu'il a contribué à poser, et il ne nous était pas possible de les passer complètement sous silence.

Nous avons établi la possibilité de la métrique des sons. Nous allons en examiner la réalisation pratique par le rythme de la phrase musicale lui-même.

CHAPITRE TROISIÈME

Le rythme dans la mesure

I

FORMES DIVERSES ET NOTATION DU RYTHME MÉTRIQUEMENT STYLISÉ

LA LIBRE INSPIRATION ET LA STYLISATION MÉTRIQUE

Nous avons séparé dans notre étude, pour la clarté de l'exposition, la phrase musicale et la mesure.

Le rythme de l'inspiration musicale, d'essence essentiellement libre, ne se plie à aucune règle ; il suit les mouvements de l'âme ou s'adapte aux mouvements de l'univers physique que représentent les sons ; or, ce sont là des phénomènes qui, sans doute, n'échappent pas toujours à la périodicité régulière, mais n'y sont pas nécessairement soumis ; souvent il est impossible d'y percevoir un isochronisme quelconque.

Mais, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, nous avons le sens de la mesure. Nous tendons naturellement à y soumettre les mouvements répétés, ce qui constitue une économie de force ; notre esprit trouve un plaisir, en quelque sorte mathématique, aux diverses combi-

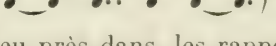
naisons des temps entre eux, des mesures entre elles; l'adoption d'une mesure donnée facilite le coup d'œil d'ensemble nécessaire à l'appréciation des œuvres d'art qui se déroulent dans le temps; enfin, l'isochronisme des temps paraît être une condition indispensable de l'exécution simultanée des mouvements (danses collectives, chœurs, orchestre).

Ces deux exigences paraissent contraires. Comment le rythme de la phrase musicale va-t-il se comporter en présence de ces chaînes de fer qui menacent d'entraver son libre développement ?

Il se stylisera en se déformant le moins possible.

Supposons qu'un dessinateur d'ornements veuille transporter sur un papier quadrillé un tableau de maître [1]. Il s'arrangera évidemment de manière à fausser aussi peu que possible les rapports de longueur des lignes, et à faire coïncider les jalons importants du dessin avec les divisions de son papier. S'il reproduit des colonnes cylindriques, il fera coïncider les lignes qui les représentent avec celles de son papier, afin que les dernières, dont la valeur est idéale, ne risquent pas de nuire à l'effet produit par les lignes réelles, celles qui indiquent les contours des objets.

Il en est de même en musique. Supposons qu'à mon imagination se présente le motif rythmique suivant, exprimé en centièmes de seconde.

106, 44, 50, 188 

On voit que les sons sont à peu près dans les rapports suivants :

2, 1, 1, 4.

Je commencerai donc par styliser le motif, c'est-à-dire par le ramener à une mesure commune aisée à comprendre

100, 50, 50, 200. [2]

[1] Lussy compare de même la mesure à un canevas (*passim*).

[2] Il est à peine besoin de remarquer que nous divisons ici uniquement pour mieux régner. En pratique les choses ne se passent pas de la sorte, et la plupart des motifs se présentent à l'inspiration des compositeurs déjà revêtus de leur armure métrique, qu'il s'agit simplement de discerner.

Les quatre sons du motif sont maintenant mesurables au moyen d'un étalon commun ; le début de chacun d'eux établit nécessairement dans la durée un jalon et ces jalons correspondent aux *temps ;* le motif est devenu métrique. Même si les sons conservent réellement leur longueur première, l'auditeur, qui cherche instinctivement le *mètre*, les interprétera comme durant respectivement deux temps, un temps, un temps, quatre temps.

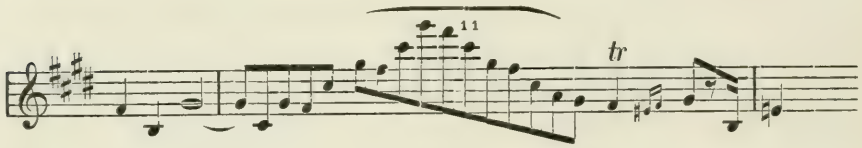
C'est, disions-nous, l'instant initial de chaque son qui établit dans la durée le jalon métrique ; en effet, toutes choses égales d'ailleurs, c'est-à-dire si les variations d'intensité et les sons concomitants n'entraînent pas avec eux une interprétation exceptionnelle, c'est le début d'un son qui en est l'instant le plus important. Il faudra donc, pour noter correctement le motif, l'écrire ainsi :

On voit que le mètre est l'une des formes du rythme. Est métrique tout rythme qui divise la durée en parties égales ou nettement commensurables entre elles. Tel est le cas pour le motif en question. Il suffit de le faire entendre pour établir d'avance des jalons correspondant aux temps sur la bande de papier uniforme à laquelle on peut comparer le temps, et la transformer en une échelle. D'après la loi énoncée au chapitre précédent, compositeur et auditeur continuent, après l'exposition du premier motif, à « battre la mesure » ; le premier poursuit instinctivement le même mètre ; le second s'attend à ce que le rythme subséquent respecte la forme métrique établie ; les sons viennent se placer tout naturellement dans le cadre préparé ; autrement dit les changements importants d'intensité, de hauteur mélodique ou d'harmonie correspondent aux jalons métriques. Survient-il une irrégularité, un allongement par exemple, qui ne cadre pas avec la division en temps, ou un accent qui ne coïncide pas avec le jalon métrique, l'auditeur cherche à l'expliquer comme une anomalie, comme une exception qui ne détruit pas le mètre établi. C'est seule-

ment en désespoir de cause qu'il renonce à ce mètre, pour reconnaître qu'il fait place à un autre, ou encore au style non mesuré, à la prose musicale.

DEGRÉS DE LA STYLISATION MÉTRIQUE

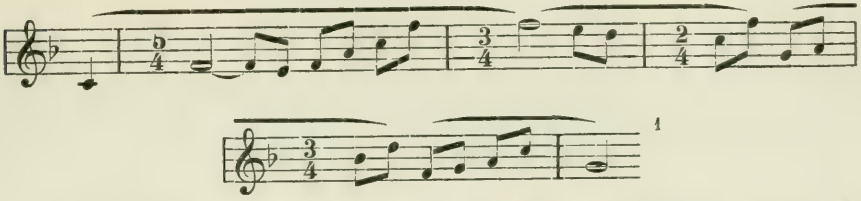
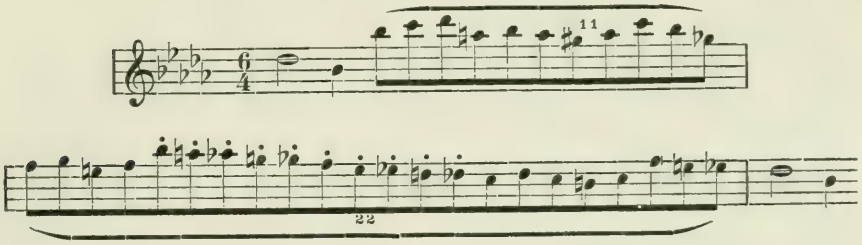
De ce que le rythme peut être métrique on aurait tort de conclure que l'uniformité du mètre doit nécessairement s'étendre à tous les degrés de l'échelle. C'est ce qu'a fait entrevoir Lussy, bien qu'il ait étudié surtout les rythmes réguliers en tous points, ceux dans lesquels les subdivisions de temps, les temps eux-mêmes, les mesures et même les groupes de mesure sont (idéalement du moins [1]) égaux entre eux. On trouve en effet dans la littérature musicale des rythmes métriques à divers degrés ; en d'autres termes, le compositeur peut prendre dans la hiérarchie de l'isochronisme ce qui lui plaît, en laissant le reste de côté. Quelques exemples feront mieux comprendre ma pensée.

1. En général les temps sont divisés en parties égales. Mais le compositeur peut aussi, tout en conservant l'égalité des temps, en modifier la subdivision ; il y a ou substitution d'un mètre à un autre, ou abandon de la métrique à l'intérieur même du temps.

Chopin, *Nocturne*, op. 62, n° 2.

L'élève qui « compte les croches » est perdu. On ne peut compter que les temps.

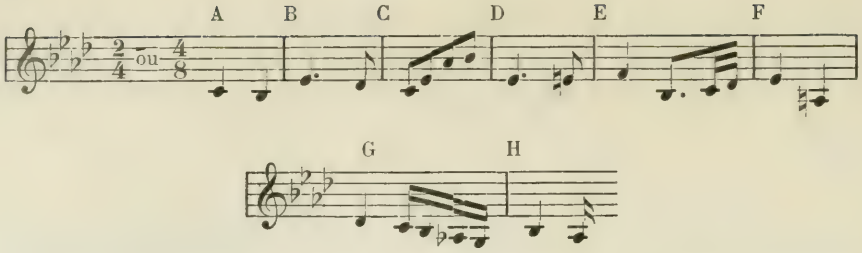
2. Il arrive que les temps soient égaux et les mesures inégales. Ce cas est plus fréquent qu'il ne semble à la simple inspection des œuvres,

[1] Voy. le paragraphe : *L'illusion du mètre.*

car les barres de mesure sont souvent mal placées, comme nous le verrons plus loin. L'interprétation des cas particuliers donne sans doute lieu à des divergences d'opinion ; à mon humble avis, le début de la *Rêverie* de Schumann constitue un bel exemple de ce genre de musique :

3. Les mesures peuvent être égales et leurs subdivisions varier :

Chopin, *Nocturne*, op. 9, n° 1.

Entre les jalons de mesure, la mélodie de la main droite est libre ; c'est de la prose métrique ; mais les jalons de mesure sont à distances égales.

4. Les groupes de mesures sont souvent inégaux ; tel est le cas dans les « rythmes irréguliers » de Lussy, où il n'y a que des temps forts, et pas de mesures fortes. Mais souvent aussi ils sont égaux. Soit le thème principal de l'Adagio de la Sonate pathétique :

[1] Nous réunissons par une *liaison*, par un *coulé* les notes formant un même groupe. Malgré son amphibologie, ce signe est plus clair, parce que plus usuel, que les signes de ponctuation.

Ce thème ordonne les mesures par groupes de deux[1]. En effet, les ictus B, D, H, plus importants au point de vue rythmique, plus *conclusifs* que les autres, sont à des distances commensurables (2, 2, 4 mesures)[2]. Ces ictus principaux coïncident donc avec quelques-uns des battements d'un colossal métronome idéal. Le rythme établit ainsi dans la durée des jalons supérieurs *métriques*, c'est-à-dire placés à égales distances. L'existence des *mesures fortes*, au sens où nous avons pris ce mot, est donc non seulement une possibilité, mais un fait. Elles se présentent dans tous les « rythmes réguliers » dont parle Lussy. Aussi semble-t-il qu'en les niant, Lussy n'ait pu vouloir dire que ceci : il ne convient pas, dans l'exécution, de marquer par un accent les débuts des mesures fortes, uniquement en vertu de leur importance métrique (jalons supérieurs). S'il a voulu dire cela, on ne saurait qu'être pleinement de son avis. Il suffit, en effet, que l'auditeur distingue clairement le schéma métrique de l'œuvre : et l'exécutant, pour atteindre ce but, n'est que très rarement forcé de recourir à l'accentuation (augmentation momentanée d'intensité).

5. Enfin les groupes de mesures peuvent être égaux, et les mesures qui les forment d'inégale longueur. La perception nette de cette métrique compliquée n'est guère possible que si les inégalités mêmes des mesures se reproduisent symétriquement ; si l'on a par exemple régulière-

[1] Ces groupes forment eux-mêmes des groupes supérieurs de 2 + 2 = 4 mesures.

[2] De même D et H sont plus importants que B et F, ils indiquent un repos plus marqué.

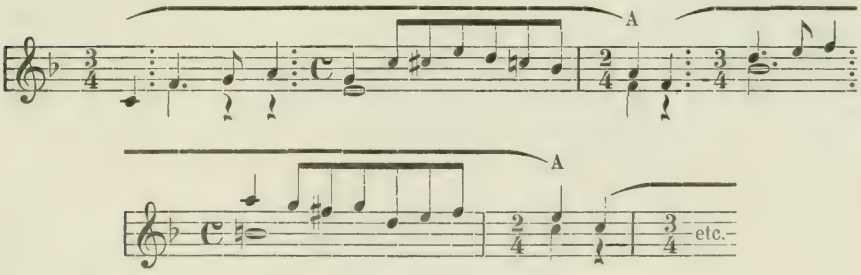
ment les coupes suivantes : $\frac{2}{4}+\frac{7}{4}, \frac{2}{4}+\frac{7}{4}$, etc. Le thème musical est alors comparable à une strophe grecque où les vers sont métriquement identiques, mais où chacun d'eux est formé d'une succession de pieds différents. Ex. :

– ∪ | – – | ∪ – –
– ∪ | – – | ∪ – –
– ∪ | – – | ∪ – –

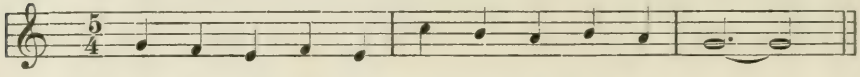
Il y a là une mine encore peu exploitée par les compositeurs, à l'exception peut-être de M. Jaques-Dalcroze [1].

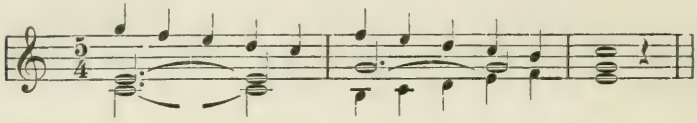
DÉTERMINATION DE LA MESURE PAR LE RYTHME – DÉSACCORD POSSIBLE ENTRE LE MÈTRE CONÇU ET LE MÈTRE RÉEL

Nous l'avons vu, c'est le *rythme* lui-même qui, lorsqu'il est métrique, incite l'auditeur à battre la mesure (ou les temps) de telle manière et non d'une autre. C'est selon le principe de Lussy, « le rythme qui détermine la mesure ». Si donc le compositeur a l'idée d'une mesure donnée, il faut que les rythmes qu'il compose n'établissent pas, de par

[1] Voici, pour fixer les idées, un exemple très simple de ce genre de combinaisons :

A, A, jalons métriques supérieurs.

leur nature propre, une autre mesure. Si par exemple il songe à une mesure à cinq temps en concevant le motif suivant :



il risque de voir l'auditeur comprendre $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ etc., au lieu de $\frac{5}{4}$. Au contraire l'exemple suivant

ne souffre aucune équivoque d'interprétation métrique.

Quand la conception métrique du compositeur ne cadre pas avec la mélodie, l'harmonie, la durée et l'intensité des sons du *rythme*, il en résulte des équivoques dont nous verrons des exemples[1]. Il y a alors, à proprement parler, confusion de rythmes. Les ictus réels ne coïncident pas avec ceux que le compositeur a dans l'idée.

NOTATION APPROPRIÉE DE LA MESURE – DÉSACCORD POSSIBLE ENTRE LE MÈTRE RÉEL ET LE MÈTRE NOTÉ

1. **Périodes régulières.** — Il arrive que le compositeur, sans se faire précisément illusion sur la véritable valeur métrique de son rythme, exprime sa pensée au moyen de signes impropres.

A vrai dire, la notation des temps ne donne guère lieu à des erreurs. Aucun compositeur n'aura l'idée d'écrire le motif cité plus haut (𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥) de la sorte :

[1] Voir III, les problèmes de l'interprétation métrique et rythmique.

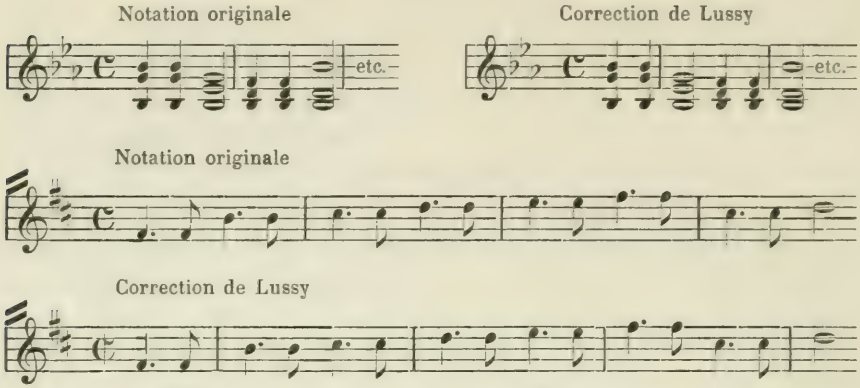
Ce serait établir sur le papier une division métrique qui ne correspondrait pas à la division réelle ; l'exécutant ne pourrait la rendre sensible à l'auditeur qu'en faisant subir aux sons des variations d'intensité qui altéreraient l'intégrité du motif.

Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de placer correctement les barres de mesure. Beaucoup de maîtres, malheureusement, ont commis des erreurs analogues à celle que nous venons de signaler, et la mesure qu'ils ont écrite ne correspond pas à la mesure réelle, c'est-à-dire à celle qu'établissent d'elles-mêmes les phrases musicales conçues dans leur imagination. C'est là une véritable impropriété d'expression : ils disent autre chose que ce qu'ils veulent dire ; le résultat de cette négligence est d'induire fréquemment l'exécutant à prendre pour des *ictus* des notes faibles ou indifférentes, et réciproquement.

Aussi Lussy a-t-il rendu à l'art musical un très grand service en appliquant à l'écriture musicale son fameux principe suivant lequel *c'est le rythme qui détermine la mesure*, et en corrigeant les *fausses mesures* employées par les compositeurs. Il a mis le doigt sur les erreurs commises par les plus grands d'entre eux, et des interprètes de la valeur de Hans de Bülow n'ont pas hésité à lui témoigner leur reconnaissance de leur avoir, dans plusieurs cas, ouvert les yeux. Pour l'exécutant soucieux de l'interprétation juste, il n'est guère de plaisir plus grand que de découvrir, avec Lussy, combien les « rythmes » et les phrases gagnent en clarté, en fraîcheur, en légèreté ou en puissance, quand on les habille du vêtement métrique qui leur convient, et non de la cotte mal taillée dont le compositeur les a parfois affublés par erreur. Les exemples que donne Lussy des fausses mesures sont très nombreux et tous intéressants ; il revient sans cesse à la charge, et après avoir reproduit dans l'*Anacrouse dans la musique moderne* le chapitre « Concordance entre la mesure et le rythme », il le publie à part et en répète encore les principales phrases dans sa brochure sur la *Culture du sentiment musical*.

Faute de place, nous ne citerons nous-mêmes que deux exemples

« fautifs », le début de la Sonate op. 27, N° 1 de Beethoven, et les « Frères ennemis », mélodie de Schumann :



Corriger Beethoven ! dira-t-on. Quelle présomption ridicule ! — Évidemment, on ne saurait affirmer avec une sûreté absolue que les compositeurs n'ont pas intentionnellement placé les *ictus* sur les premières notes de leurs rythmes, alors que tout semble parler en faveur de l'interprétation *anacrousique*. Mais avant Mathis Lussy — et même de nos jours — la plupart des traités de composition accordent si peu d'importance à la place des barres de mesure, qu'on ne risque guère de se tromper en corrigeant les inadvertances de ce genre. On peut être un grand romancier ou un grand poète et ne savoir qu'imparfaitement l'orthographe ou la valeur exacte des signes de la ponctuation. « Dieu nous garde », répète Lussy à maintes reprises, de vouloir corriger les œuvres des grands génies. En attendant, il les corrige quand même. Et il a raison.

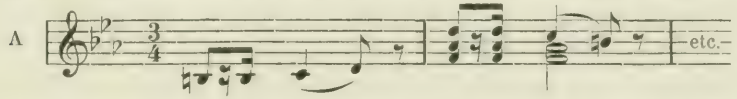
Le problème à résoudre est donc en général simple quand on se trouve en présence d'une période régulière, c'est-à-dire dont les *rythmes* sont de longueurs égales ou commensurables, au début d'une œuvre ou d'un fragment. Lussy indique à l'exécutant la voie à suivre : supprimer par la pensée toutes les barres de mesure, examiner où se

trouvent les *ictus* des *rythmes*, et faire précéder chacun d'eux d'une barre. Distribuer ensuite régulièrement les autres barres de mesure, si c'est nécessaire [1].

Les groupes de mesures ne sont représentés sur le papier par aucun signe. Mais le musicien qui analyse les œuvres doit déterminer la place des jalons idéaux qui les séparent. Il découvre ainsi cette hiérarchie — imposante, bien qu'un peu monotone si rien ne vient l'interrompre — qui distingue les successions de périodes de 8, 16, 32 mesures (division binaire), celle plus rare des périodes de 6 (2×3 ou 3×2), 9 (3×3), 12 (3×4, 4×3, 2×6), 18 ou 24 mesures. Plus rares encore et tout aussi légitimes sont les périodes de 10 (2×5 ou 5×2), 14, 25 mesures par exemple.

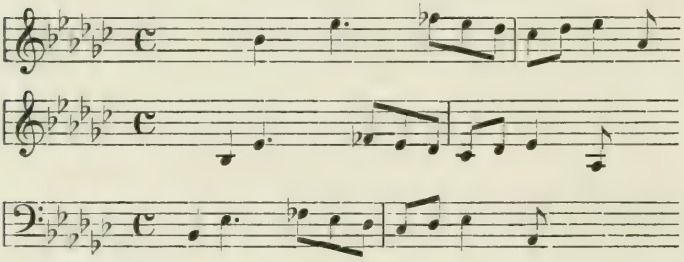
Les jalons métriques principaux coïncident toujours avec les *ictus* les plus importants et se succèdent régulièrement [2].

2. **Périodes irrégulières.** — La position des barres de mesure et des jalons métriques supérieurs est un peu plus délicate à déterminer lorsque les périodes ne sont pas régulières. La plupart des compo-

[1] La plus grande circonspection est de rigueur, naturellement, lorsqu'on s'attaque aux œuvres des maîtres, surtout de ceux qui, comme Beethoven dès la seconde partie de sa carrière, paraissent avoir eu pleinement conscience de la valeur pathétique des *rythmes* irréguliers. Ainsi en supprimant les barres de mesure au début de l'*Allegro vivace ma serioso*, du quatuor op. 95 de Beethoven, on est tenté de méconnaître les intentions du maître. C'est le 2e *temps* qui paraît devoir être le premier, et les 7e et 8e mesures semblent une fin de période irrégulière. Pourtant il est infiniment probable que Beethoven ne s'est pas trompé, qu'il a voulu le rythme thétique dès le début, et que les exécutants doivent faire sentir fortement la mesure aux auditeurs (A).

[2] Dans un paragraphe consacré aux « rythmes irréguliers » (*Rythme*, p. 100), Lussy mentionne la carrure et le défaut de carrure qui résultent des *groupes de mesures* égaux ou inégaux en nombre. Mais il paraît ne pas s'apercevoir que cette constatation entraîne logiquement la hiérarchie métrique supérieure des mesures.

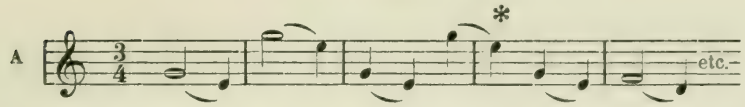
siteurs, qui bouleversent avec la plus grande facilité les subdivisions de la mesure (triolets de blanches dans la mesure à $\frac{4}{4}$, séries de 19, 27 croches dans une mesure), reculent devant le changement de mesure ; mais leur inspiration est plus hardie que la main chargée de la traduire : aussi les barres de mesure, dans la musique d'un Brahms par exemple, n'ont souvent d'autre valeur que de faciliter la lecture. M. Jaques-Dalcroze n'hésite pas à appliquer le principe de Lussy.

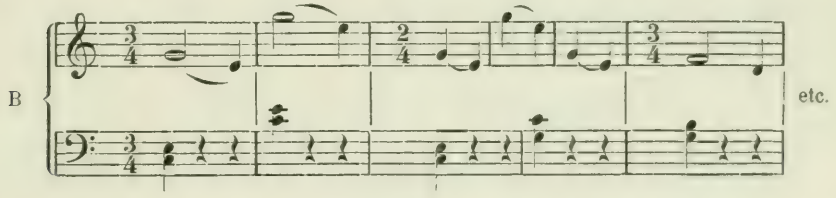
Dans deux cas principaux, cependant, on peut hésiter sur le parti à prendre :

1° Lorsque les ictus des rythmes des diverses parties ne coïncident pas, soit que la mesure diffère (ex. $\frac{3}{4}$ à la basse, $\frac{4}{4}$ au soprano), soit que, la mesure étant la même, les temps forts d'une partie coïncident avec les temps faibles d'une autre (ce qui arrive fréquemment dans les *stretti* de fugues par exemple).

Bach, Clavecin, I, Fugue 8.

Dans des cas pareils, l'application rigoureuse du principe risque de compliquer la lecture de la partition et d'obliger le chef d'orchestre, dûment préparé par la *gymnastique rythmique*, à battre différemment la mesure de la tête et des deux mains. On pourrait, sans inconvénient, ce semble, faire traverser toutes les portées à des barres de mesure qui n'auraient qu'un caractère conventionnel, et indiquer à l'exécutant la mesure appropriée à sa partie au moyen de lignes pointillées.

2° Lorsque la substitution d'un mètre à l'autre ne détruit pas chez l'auditeur la poursuite idéale du mètre adopté. Soit une incise ( ) que le compositeur développe de la manière suivante :



D'après le principe, il y aurait lieu de changer $\frac{3}{4}$ en $\frac{2}{4}$ aux 3e et 4e mesures. Or le compositeur peut avoir eu précisément en vue la combinaison d'effets résultant de la mesure $\frac{3}{4}$, imposée longtemps à l'oreille, et de la mesure $\frac{2}{4}$, inhérente au motif dont la première note est raccourcie. Souvent il accuse cet antagonisme en continuant à accompagner à 3 temps. On peut résoudre la difficulté en écrivant des mesures différentes pour les différentes parties (voyez plus haut) :

Mais le compositeur peut aussi faire marcher ensemble toutes les parties, et malgré cela supposer la poursuite idéale du $\frac{3}{4}$ au travers du $\frac{2}{4}$ réel. En l'absence de toute indication, faut-il interpréter le milieu de l'ex. A à $\frac{2}{4}$, ou comprendre $\frac{2}{4}$ et $\frac{3}{4}$ en même temps ? On ne sait quelle est l'intention du compositeur, et on reconnaît en la regrettant l'inaptitude des signes de notation à représenter nettement tout le contenu rythmique et métrique de l'inspiration musicale.

C'est là un exemple de l'antagonisme entre la mesure et le rythme ; nous en verrons bientôt d'autres[1].

LE RYTHME MÉTRIQUE ET SES DIVERSES FORMES

Anacrouse et Métacrouse. — Supposons maintenant que les rythmes sont réguliers, que leurs *ictus* sont tous précédés d'une barre de

[1] V. p. 90 et suiv.

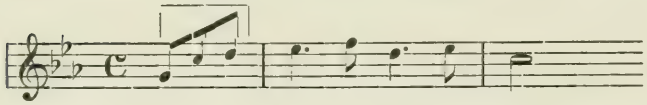
mesure et qu'il ne résulte de l'application de cette règle aucune irrégularité métrique. L'inspiration musicale s'emboîte alors exactement dans le cadre métrique, et toutes les barres de mesure étant à leur place, l'*ictus*, l'accent rythmique qui caractérise le rythme, s'augmente normalement d'un accent métrique ; en d'autres termes, l'*ictus* est aussi un temps fort. Le rythme est pourvu de tous les caractères que lui confère M. Lussy, et il correspond réellement à un hémistiche ou à un vers. En assimilant le temps au *temps premier* des Grecs, la mesure au *pied*, on a en musique des monopodies, des dipodies, etc. (*rythmes* de 1, 2 mesures et plus).

Le *rythme* est *thétique* ou *anacrousique* suivant qu'il commence ou non sur le premier temps fort.

Exemple de rythme thétique

Hændel
Chœur de Judas
Macchabée.

Exemple de rythme anacrousique



Beethoven
Son. path., Finale

Les trois notes surmontées d'un crochet, celles qui précèdent le premier temps fort, forment l'anacrouse.

Riemann applique avec une conséquence absolue le principe de Lussy : « avant de rendre il faut prendre ; avant de baisser il faut lever[1] ». Il soutient que le rythme thétique n'existe pas. La première note d'un rythme apparemment thétique est une sorte d'introduction, et le véritable rythme ne commence qu'après.

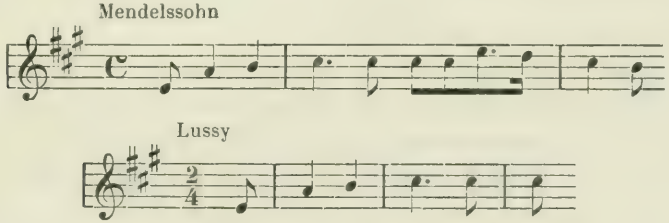
Lussy n'a jamais permis à la logique de fausser le sens musical, et il n'hésite pas à contredire le principe qu'il a énoncé en affirmant que

[1] *Rythme*, p. 4, et *passim*.

les rythmes thétiques existent. Il reconnaît pourtant qu'ils sont moins fréquents[1], et l'anacrouse joue à son avis un tel rôle dans la musique, qu'après l'avoir étudiée dans ses premiers ouvrages, il lui consacre un traité tout entier.

[1] Nous ne pouvons traiter ici à fond la question délicate des *rythmes* thétiques et anacrousiques. Rappelons seulement que les temps forts sont ou égaux en valeur, ou hiérarchisés. Or, plus il y a de temps forts égaux, plus la marche de la mélodie est lourde, et comme retenue par des arrêts successifs ; plus ils sont hiérarchisés, plus l'envergure de la courbe est large : la mélodie tend alors plus fortement, d'une manière plus continue, vers son but final. Lors donc que le compositeur n'a en vue aucun effet de répétition monotone, et qu'il varie la forme mélodique des motifs, il y a avantage à considérer l'ictus final comme le plus important des temps forts du *rythme*, l'ictus final du *vers* comme plus important que l'ictus final de l'*hémistiche*, et ainsi de suite. Une mesure faible est alors une sorte d'anacrouse par rapport à la mesure forte, un groupe de mesures peut être une anacrouse par rapport au groupe *fort* qui suit. Il paraît évident que l'exécution du chœur cité de Judas Macchabée est plus lourde lorsqu'on donne la même force à tous les temps forts, que si l'on considère les 1re et 3me mesures comme des anacrouses des 2me et 4me.

Il en est de même de la Marseillaise ; de même de la romance en *la* de Mendelssohn (op. 19, nº 4) écrite à $\frac{4}{4}$, corrigée (à $\frac{2}{4}$) par Lussy.



Pour Lussy, le *mi* est seul anacrouse, et le *la* a la même valeur métrique que le do ♯ qui suit. Il est certain que le *mi* est anacrouse par rapport au *la*, qui est si l'on veut un *ictus en sous-ordre ;* mais on rend l'exécution moins hâchée, on y sauvegarde la *grande ligne*, ce que les Allemands appellent le *grosser Zug*, en considérant en même temps les trois premières notes comme une anacrouse préparant l'ictus principal *do* ♯.

Il en distingue une trentaine d'espèces, ou plutôt — car il ne les classe pas d'après un principe unique — il reconnaît qu'elles peuvent revêtir une foule de caractères différents, qui d'ailleurs ne s'excluent guère que deux par deux.

Il faut lire dans le texte ces distinctions intéressantes et souvent subtiles, illustrées par les nombreux exemples que n'a cessé de collectionner Lussy. On verra comment l'anacrouse peut être *intégrante* ou au contraire plus ou moins *accessoire* (dans ce dernier cas on peut la supprimer en entier ou en partie, sans défigurer complètement le *rythme*) ; *accélératrice* ou au contraire *suspensive ; agglutinée*, c'est-à-dire fondue avec les dernières notes du *rythme* précédent ou avec des *notes de soudure* (voyez plus loin) ;

comment une note de basse peut servir d'anacrouse à un rythme de la mélodie (sur ce point les avis des musiciens ne peuvent manquer de différer) ;

comment l'anacrouse d'un *rythme* peut être prise comme *thésis* au courant de l'œuvre ;

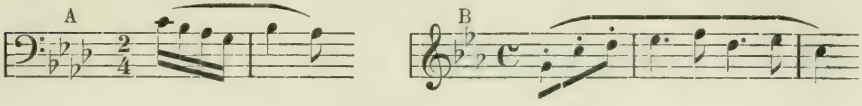
comment elle peut consister tout simplement dans l'anticipation d'une thésis.

Lussy mentionne encore, entre autres, les anacrouses *latentes* (cachées par une mesure défectueuse) et les anacrouses *fourvoyées* (mises par erreur au début d'une mesure). Il est clair que ce ne sont pas là des espèces spéciales d'anacrouses.

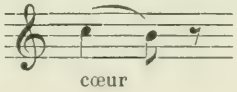
Il distingue encore les anacrouses *brodées ou fleuries*, et les anacrouses *trillées*. Il s'agit là de variétés mélodiques de l'anacrouse.

A la *thésis* du début correspond la *terminaison masculine*, c'est-à-dire la coïncidence du dernier ictus avec la dernière note ; à l'anacrouse correspond la *métacrouse*, qui, si elle ne comprend qu'une seule note, peut être appelée *terminaison féminine*. Quand donc le *rythme* est métrique, il est *masculin* s'il se termine sur le temps fort, *féminin* ou *métacrousique* si ce temps fort est suivi d'une ou de plusieurs notes faibles. La terminaison de la phrase par où débute l'Adagio de la

Sonate pathétique (A) est féminine ; le Rondo commence par un rythme masculin (B).



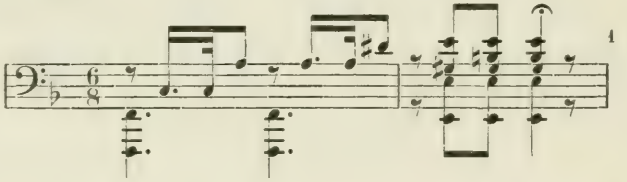
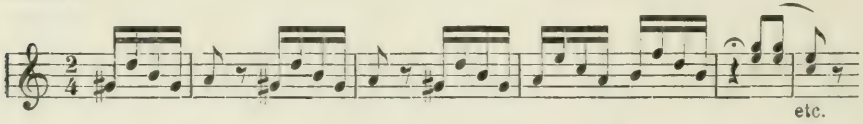
Lorsque la terminaison féminine, naturellement faible, est exceptionnellement forte, Lussy lui donne le nom de terminaison féminine masculinisée. Tel est le cas lorsque cette terminaison est une note longue, surtout quand cette note est séparée du temps fort par un silence réel ou latent. Cette note longue peut être une syncope[1] ou simplement un son prolongé d'un temps faible à un autre temps faible. L'exemple classique est le rythme de la mazurka :

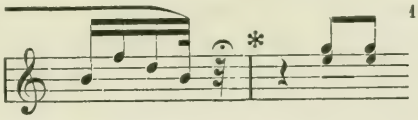
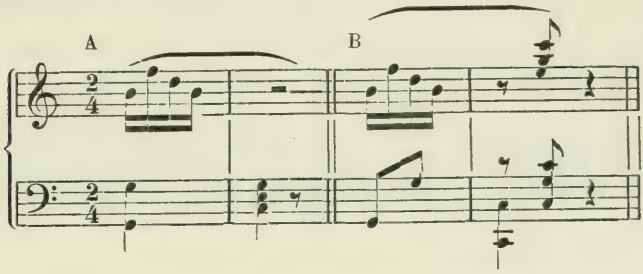
La terminaison masculine féminisée ne se conçoit guère que dans la musique vocale. Elle a lieu lorsqu'une syllabe forte finissant un mot est exprimée musicalement par une terminaison féminine.

Rythmes décapités et décaudés. — Les silences acquièrent tout naturellement dans la musique mesurée ou métrique une valeur qui leur fait défaut dans la prose musicale, parce que l'auditeur, qui continue à compter pendant la pause, en mesure la durée. Quand la mesure est absente, le silence placé au milieu d'un *rythme* semble un arrêt momentané ; placé entre deux *rythmes*, il n'a aucune

[1] Voir p. 97-98.

valeur, il ne compte pas, c'est presque un pur *zéro*. Au contraire, une fois établie une mesure régulière, le silence ne l'interrompt pas (sauf dans le cas du véritable point d'orgue, où précisément la musique redevient prosaïque). Si donc le silence tombe sur un temps fort, il participe de la force métrique que ce temps devrait avoir, s'il était représenté par une note. On peut donc dire, quelque paradoxal que cela paraisse, qu'il y a des silences accentués.

C'est là ce qui explique l'existence de deux espèces de *rythmes* très intéressantes, les *rythmes décapités* et *décaudés*, c'est-à-dire privés de leur ictus initial ou final. Ces rythmes ne sont pas impossibles à concevoir dans la musique amétrique, mais seule la mesure permet de les saisir, de les apprécier immédiatement comme tels à la première audition.

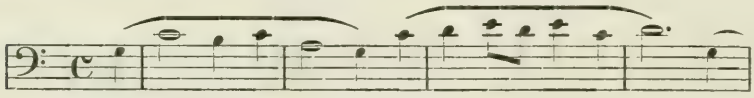
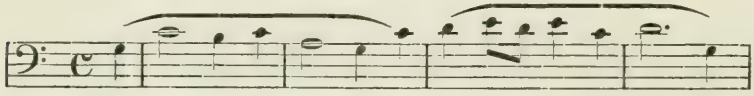
Le rythme décapité, que R. Westphal appelle *procataleptique*, est beaucoup moins rare que le rythme décaudé. La Sonate op. 53 de Beethoven en offre au 2e mouvement un exemple caractéristique plusieurs fois répété. D'abord le temps fort est marqué du moins par la basse; mais ensuite le *silence accentué* se présente dans toutes les parties à la fois.

Lussy donne du rythme décaudé quelques exemples qui ne prouvent pas indubitablement son existence. Soit par exemple le *rondo* de la Sonatine en *ut* de Mozart, dans lequel le trait s'arrête brusquement :

[1] Le $\frac{6}{8}$ ne correspond pas au rythme ; il faudrait $\frac{3}{8}$ d'après les principes de Lussy.

Pour Lussy, c'est là un rythme décaudé. Il suppose donc un ictus sur le silence, il sous-entend un *ut* sur le premier temps. N'est-il pas plus naturel de supposer que le point d'orgue interrompt l'accord de *dominante d'ut* qui reste comme suspendu ? On peut raisonnablement interpréter le passage à peu près comme suit :

Le *rythme* décaudé ne se comprend guère comme tel, sans équivoque possible, que sous la forme A, extrêmement rare.

La forme B (terminaison féminine) est plus fréquente, parce qu'elle peut être comprise non comme une suppression, mais comme un retard de l'*ictus* final : aussi l'apparente terminaison féminine porte-t-elle alors presque toujours un accent.

RÔLE DE LA SYMÉTRIE DANS LA DÉLIMITATION DES RYTHMES – NOTES DE SOUDURE – ENCHAÎNEMENT CONTINU DES RYTHMES.

Nous savons que la mesure régulière n'est qu'une des formes de la symétrie. Souvent, et surtout dans la musique classique, la symétrie s'étend bien

[1] La barre de mesure elle-même (*) est inutile. L'activité métrique est supprimée ; elle reprend non sur un premier temps idéal, mais sur l'anacrouse des *sol* répétés.

au delà du mètre ; c'est-à-dire que les rythmes successifs, non contents de diviser, par la place de leurs ictus, de leurs notes importantes, la durée en parties égales (temps, mesures, groupes de mesure), accusent encore entre eux une ressemblance mélodique ou rythmique frappante. Habitués à cette symétrie, nous nous attendons à la voir se reproduire. Soit, par exemple, une mesure à $\frac{3}{4}$ préalablement établie : lorsque le premier rythme d'une période débute sur le 3e temps d'une mesure, on peut augurer vraisemblablement qu'il se terminera au plus tard à la fin du 2e temps de l'une des mesures suivantes, de manière à permettre au second rythme de débuter, lui aussi, par une anacrouse au 3e temps. La forme rythmique du premier motif décide donc, dans les périodes symétriquement construites, de la forme des autres ; quand un rythme est terminé, le second commence, et la note qui suit la dernière est la première du rythme suivant.

et non, par exemple :

Brahms, Symphonie en ut mineur, 4e mouvement.

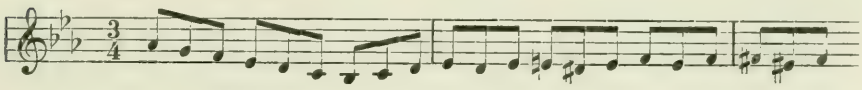
Mais on aurait tort de vouloir appliquer ce principe avec une rigueur excessive. R. Westphal semble parfois le faire[1] et Lussy lui en fait un juste reproche. La règle souffre en effet des exceptions :

1° Les rythmes peuvent être reliés par des notes que Lussy appelle notes de soudure[2] ; ce ne sont pas des métacrouses, car le rythme

[1] *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik* seit J.-S. Bach. 1880.

[2] Il les nomme notes de jonction quand elles servent à transporter le motif mélodique dans une région supérieure ou inférieure (Beethoven, op. 13, 2e mouvement, triolets de doubles croches à la 8e mesure).

qui les précède ne les contient pas ; mais on aurait tort de les considérer pour cette raison comme des anacrouses, car elles ne font pas partie du rythme qui suit. Elles jouent le rôle d'un pont qui relie deux rives sans appartenir ni à l'une ni à l'autre.

2° Il est des cas où toute espèce d'essai qu'on tente pour délimiter nettement le début et la fin des rythmes est d'avance condamné. Avec la sûreté de goût qui le caractérise en général, Lussy s'est refusé à découper arbitrairement en petites tranches, régulières ou non, des passages comme le début de l'impromptu en *mi* ♭ de Schubert, op. 90. On peut se réclamer de lui pour essayer de lutter contre certains éditeurs, maniaques du *phraser*, et de plus en plus nombreux, qui ne craignent pas d'étendre les ondulations gracieuses des mélodies ailées sur le lit de Procuste de la délimitation à outrance. Soit le fragment suivant, tiré de cet impromptu :

Comment l'inciser ? Plusieurs genres de coupure sont compréhensibles, mais aucun, semble-t-il, n'est pleinement satisfaisant. Comment diviser en *rythmes* bien délimités les premières pages de cet impromptu ? Lussy a recours, à la p. 25 du *Rythme Musical*, aux notes de soudure. Mais les notes de soudure supposent qu'un rythme est terminé avant elles et qu'un nouveau rythme commence après. Ici, les notes de soudure paraissent à la fois terminaison de ce qui précède et anacrouse de ce qui suit ; les rythmes, bien dessinés pourtant et réunis en périodes carrées, s'enchevêtrent les uns dans les autres. Aussi Lussy est-il bien inspiré lorsque à la page 6 du même traité, il considère les rythmes de cet impromptu comme ne formant qu'un seul tout (une strophe). Mais il ne semble pas voir qu'en supprimant tous les *ictus*, sauf celui du début et celui de la fin de la strophe, il reconnaît implicitement que les rythmes du milieu n'ont pas

un seul *ictus*, et qu'il altère ainsi profondément sa définition même du rythme. C'est la *continuité du rythme* qui nous donne la solution de la difficulté. Les rythmes s'enchaînent de telle sorte que la fin de l'un devient le commencement de l'autre, sans qu'il soit possible d'indiquer l'instant précis du changement. La ligne rythmique est comparable à une courbe pointillée, dont les ondulations sont parfaitement distinguées les unes des autres, sans qu'on puisse dire où chacune d'elles commence et où elle finit [1].

II

ANTAGONISME ENTRE LA MESURE ET LE RYTHME CONSÉQUENCES AU POINT DE VUE DE L'EXÉCUTION

On peut concevoir une musique où les agents qui entraînent des variations du mouvement et de l'intensité travailleraient toujours de concert ; où, par exemple, les périodes et les rythmes seraient d'une régularité parfaite, où la note la plus longue, la note la plus élevée, l'accent d'incise et l'ictus rythmique coïncideraient régulièrement, renforcés encore par l'accent métrique du premier temps. Peut-être certaines valses de bas étage réalisent-elles pleinement cet idéal de symétrie imperturbable, d'ennui et de banalité mortels.

Toute musique artistique accuse un mélange d'éléments constructeurs et d'éléments destructeurs de la symétrie. La lutte se dessine

[1] Je choisis à dessein la ligne pointillée, sous laquelle nous reconstituons la courbe rythmique continue, comme l'esprit retrouve la continuité essentielle du mouvement mélodique sous la discontinuité stylisée, sous le pointillé de la gamme. Sans doute, l'interprétation continue n'est que rarement la seule raisonnable. Mais beaucoup d'éditeurs modernes semblent croire que dans tous les cas la mélodie est divisible en petits fragments, incises ou rythmes. C'est contre ces généralisations excessives qu'on ne saurait s'insurger avec trop de véhémence.

principalement entre la liberté incoercible du geste musical, expression de l'âme humaine, et la camisole de force de la mesure. C'est, si l'on veut, une des formes de la lutte entre la continuité et la stylisation discontinue, entre la nature irrationnelle et l'esprit humain systématique et arithmétisant.

Il n'y a pas proprement lutte entre la mesure et le rythme lorsque la métrique réelle du motif diffère de celle conçue par le compositeur, ni lorsque la mesure écrite diffère de celle qui est inhérente au rythme. Il y a là seulement confusion entre la « vraie » et la « fausse », entre la « bonne » et la « mauvaise » mesure. Il n'y a pas non plus antagonisme effectif entre la mesure et le rythme quand, délibérément, le compositeur renonce à la stylisation métrique, à n'importe quel degré. Quand, par exemple, les mesures se succèdent, comprenant chacune un nombre de temps différent, l'esprit n'est préparé à aucune autre régularité que celle des temps ; l'absence de règle ne lui paraît pas anormale. Pour que l'on puisse parler de lutte réelle entre l'élément de liberté et l'élément de contrainte, il faut :

1° qu'une mesure quelconque soit adoptée, que par conséquent sa répétition soit attendue, idéalement poursuivie par l'auditeur ;

2° que le rythme — celui même qui a enfanté la mesure ou un de ceux qui en sont la continuation — essaie de se dégager des entraves établies, mais sans parvenir, au moins d'un seul coup, à détruire dans l'esprit du musicien la poursuite idéale de la mesure primitive.

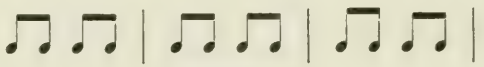
Nous avons déjà rencontré un exemple d'un antagonisme pareil [1], nous allons en examiner plusieurs formes et nous rendre compte des conséquences qu'il entraîne dans l'exécution. La lutte peut se déclarer soit sur le terrain du mouvement, soit sur celui de l'intensité.

[1] Voir page 81.

IRRÉGULARITÉS AGOGIQUES

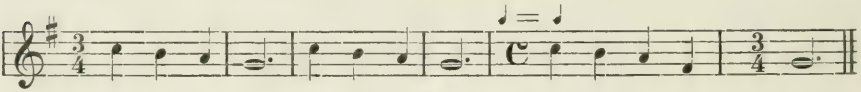
Lorsque la phrase musicale entraîne naturellement une accélération ou un ralentissement, la mesure s'y oppose. Mais dans la plupart des cas, la mesure peut abandonner quelque chose de sa rigueur, sans qu'il en résulte aucune équivoque ; nous savons, en effet, que l'unité de mesure est en grande partie conventionnelle, et que la régularité souffre toutes sortes de déformations, pourvu qu'elles soient comprises comme telles.

Jamais un musicien n'interprètera comme une succession de valeurs diverses la formule suivante :

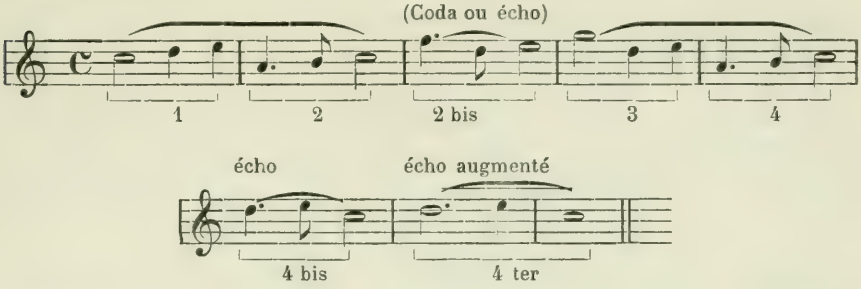
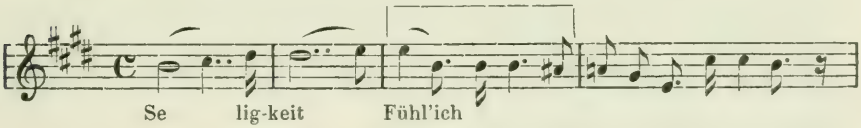


accelerando

Les allongements et les contractions les plus intéressants sont peut-être ceux qui sont eux-mêmes stylisés, c'est-à-dire ceux qui s'étendent à un nombre entier de temps ou de mesures. Grâce à la forme rythmique, mélodique, harmonique de la phrase, l'auditeur comprend qu'un temps, une mesure sont considérés comme ne comptant pas, ou au contraire qu'ils comptent double. La régularité, supprimée dans la réalité, n'est pas idéalement détruite. L'intelligence supplée à la violence que fait la musique à l'instinct de l'isochronisme. Voici un exemple de *temps ajouté :*



L'effet est obtenu essentiellement par un retard de la tonique attendue, tandis que la mélodie continue à scander régulièrement les noires. L'augmentation (par addition ou prolongation), la diminution ou contraction (par suppression ou raccourcissement des durées) des mesures

et surtout des groupes de mesures sont extrêmement fréquentes dans la musique [1]. Voici un exemple célèbre emprunté à Schubert (symphonie en *ut*) :

Nous ne pouvons examiner en détail tous les artifices rythmiques employés. Mentionnons pourtant le cas intéressant, étudié par Lussy, où l'ictus final d'un rythme est en même temps l'ictus initial du rythme suivant. Grâce à cette *contraction*, la mesure *compte double*.

Wagner, *Lohengrin*, 3e acte, scène 2.

Le *mi* surmonté d'un A peut être considéré comme formant à la fois la fin d'un rythme et le commencement de l'autre. D'après les paroles, le 1er rythme est décaudé. Quelle que soit l'interprétation, la mesure surmontée d'un crochet « compte double ». Il y a *ellipse*.[2]

IRRÉGULARITÉS DYNAMIQUES

C'est surtout dans la distribution des variations d'intensité, et spécialement des accents, qu'apparaît la lutte entre les divers éléments de

[1] Voir à ce sujet, entre autres, les admirables analyses de Riemann.
[2] V. *Anacr.*, Lexique.

la phrase musicale, et que se pose la question des sacrifices que doivent se faire mutuellement la mesure, l'exposition claire des rythmes, et l'expression des émotions. Lussy distingue nettement les cas où l'irrégularité métrique provient d'accents rythmiques, et ceux où elle est due à d'autres causes.

A. Opposition entre l'accent rythmique et l'accent métrique. — Lorsque le *rythme* et la *mesure* se disputent la détermination de l'intensité relative à assigner à une note, c'est la mesure qui est appelée à céder dans la plupart des cas. *L'accent rythmique prime l'accent métrique ;* voilà une des règles fondamentales de Lussy (il ne s'agit pas ici, bien entendu, des *ictus* qui régulièrement coïncident avec l'accent métrique).

Ainsi la première note du rythme peut être forte, la première de l'incise est généralement forte, quelle que soit leur place dans la mesure. — La dernière note d'un rythme masculin pourra être faible, bien qu'elle « tombe » sur un temps fort, la dernière note d'une incise sera en général faible, quelle que soit sa place dans la mesure[1].

Ces règles s'appliquent surtout aux œuvres dont le mouvement est modéré, la mesure uniforme.

En effet, quand le mouvement est rapide, les accents qui surviennent irrégulièrement constituent des obstacles à franchir et alourdissent, entravent le courant de la mélodie. Aussi, dans l'*Allegro vivace* ou le *Presto*, c'est l'accent métrique qui domine[2]. « Le mouvement vif est un véritable rabot ; il passe sur toutes les inégalités et irrégularités : rien ne lui résiste »[3]. Les phrases mélodiques rapides (dont la contexture harmonique et rythmique est en général simple) s'envolent à tire d'aile, scandées seulement par les pulsations de la mesure et variées par des nuances dynamiques surtout continues.

[1] Voir *Exp. Mus.*, p. 83 et suiv.
[2] *Exp. Mus.*, p. 159.
[3] *Ibid.*

Ici comme partout, d'ailleurs, c'est le tact de l'exécutant qui le guidera, qui lui montrera dans quelle mesure les divers accents doivent se céder mutuellement le pas. Pour frapper l'imagination, Lussy classe les sons en *forts* et *faibles;* mais il eût été le premier à reconnaître qu'entre la note fortement accentuée et la note faible il y a place pour une foule de degrés intermédiaires ; que l'intensité d'un son est une résultante de toutes les forces qui agissent sur lui, qu'en particulier l'accent rythmique ne peut avoir la même valeur lorsqu'il est renforcé ou contrarié par l'accent métrique[1].

B. De l'accent pathétique. — Lussy appelle parfois accents *pathétiques* tous les accents qui, dus à une cause quelconque, surviennent dans le courant de la mesure partout ailleurs que sur le temps fort. Mais il exclut en général de cette catégorie les accents inattendus que nous venons d'étudier, ceux qui sont purement rythmiques.

Le terme *pathétique* s'explique aisément. En effet, d'une part les accents inopinés trompent l'attente de l'auditeur, ils s'imposent à lui à son corps défendant et provoquent une réaction de sa sensibilité musicale.

Le déploiement subit et désordonné de l'intensité sonore est aussi en général l'expression ou la représentation d'une émotion, d'un mouvement passionnel intense, que rien ne saurait réfréner.

L'accent inattendu est donc à la fois le résultat et la cause d'un « mouvement de l'âme », comme on disait autrefois, et c'est avec raison qu'on l'appelle *pathétique.*

A vrai dire, il n'y a pas de limite précise entre ce qui est pathétique

[1] En effet, les problèmes que crée l'antagonisme entre la mesure et le « rythme » ne sont pas, il s'en faut, tous résolus par le compositeur : la bonne exécution suppose, au double point de vue du mouvement et de l'intensité, un perpétuel compromis entre la mesure et l'expression naturelle du contenu de la musique. Les concessions réciproques ne sauraient être déterminées que grâce au talent, dans chaque cas particulier.

et ce qui ne l'est pas. Au sens étymologique du mot toute sensation, toute variation de la sensation a un contre-coup émotif, si faible soit-il. Toute augmentation de sonorité, en particulier, pourrait être qualifiée de pathétique. Mais la régularité et l'habitude émoussent notre sensibilité. Aussi ne réagissons-nous fortement qu'aux impressions qui « sortent de l'ordinaire » ou qui brisent la régularité habituelle.

En ce sens, toutes les irrégularités, toutes les exceptions sont pathétiques : les grands « sauts » de la mélodie, les dissonances, les modulations à des tons éloignés, les successions de valeurs très diverses, les changements rapides de mouvement ou de mesure, etc. Toutes entraînent normalement cette augmentation de l'intensité sonore à laquelle convient le nom d'accent pathétique.

Pris dans ce sens assez général, l'accent pathétique peut survenir à n'importe quel moment de la mesure. Il est évident qu'un accord renfermant plusieurs dissonances, et coïncidant avec un temps fort, est à un haut degré pathétique. Aussi y a-t-il lieu de formuler nettement une distinction qui reste voilée dans l'œuvre de Lussy. L'accent pathétique en général est celui qui rompt ou tend à rompre une espèce quelconque de régularité. L'accent pathétique au sens étroit du mot est celui qui rompt ou tend à rompre la régularité métrique, et cela pour d'autres raisons que la claire exposition des rythmes et des incises.

En ce sens spécial du mot, l'accent pathétique n'est pas, on le voit, un accent d'une espèce nouvelle, à ajouter à ceux que nous avons énumérés. Peut être pathétique tout accent mélodique, harmonique, tout accent de note longue, d'expression ou de prononciation ; il le devient toutes les fois qu'il ne coïncide pas avec un accent métrique de la mesure uniforme, que par suite il tend à détruire la mesure établie.

Lorsqu'à la mesure $\frac{4}{4}$ succède la mesure $\frac{3}{4}$, l'auditeur s'attend à un quatrième temps faible ; l'accent qui survient inopinément produit sur lui l'effet d'une secousse inattendue. Si le $\frac{3}{4}$ se poursuit alors

régulièrement, ou si cette mesure alterne régulièrement avec la première, le choc, l'accent pathétique disparaît.

Supposons maintenant qu'après la secousse produite par l'accent du quatrième temps survienne un temps que l'harmonie, la forme du dessin mélodique ou toute autre cause désignent clairement comme étant un premier temps. L'auditeur comprend que la secousse, exceptionnelle, tend à détruire la mesure uniforme, sans y parvenir ; que le mesure à $\frac{4}{4}$ continue, et que l'accent du quatrième temps ou précède l'accent métrique, ou même le remplace exceptionnellement.

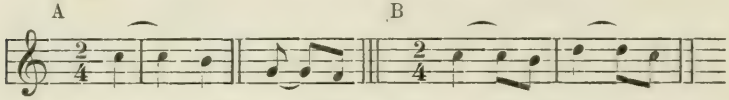
L'accent pathétique est donc artistique au plus haut point ; il rompt heureusement la monotonie de la mesure uniforme. Mais il interrompt le courant naturel et régulier de la mélodie, comme un rocher ralentit le cours d'un ruisseau. Exceptionnel de par sa nature, il ne garde sa valeur que s'il est compris comme tel, et l'aperception nette de l'irrégularité est plus difficile, exige plus de temps que la compréhension de ce qui est habituel et prévu. Aussi l'accent pathétique entraîne-t-il normalement un ralentissement du mouvement, et convient-il surtout, comme le remarque judicieusement Lussy, aux œuvres dont le *tempo* est lent ou modéré [1].

Pour s'imposer à l'oreille, il faut qu'il se distingue des autres notes d'une manière flagrante, comme le rouge vif tranche sur les couleurs pâles ou grisâtres. Aussi l'exécutant lui donne-t-il en général une valeur supérieure non seulement à l'accent métrique, mais même à l'accent rythmico-métrique des ictus. C'est ce qu'exprime Lussy en disant qu'il prime l'accent métrique et l'accent rythmique.

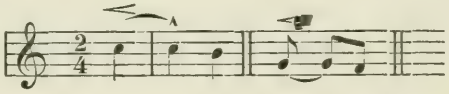
L'accent pathétique peut revêtir toutes sortes de formes. Tous les débuts de temps faibles, toutes les fractions de temps peuvent, grâce à lui, devenir exceptionnellement forts. Nous mentionnerons en particulier l'une de ces formes, parce qu'elle est très fréquente, et présente un intérêt spécial : la *syncope*, c'est-à-dire l'anticipation de l'accent métrique.

[1] *Exp. Mus.*, p. 159.

Si l'on prend à la lettre les paroles de Lussy, il y a syncope toutes les fois qu'un son débute sur un temps faible ou une partie faible de temps et se prolonge sur un temps fort ou partie forte du temps (A). La prolongation, qui se distingue de la syncope, n'a lieu d'après lui que dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsqu'une note débute sur un temps fort et se prolonge sur un temps faible [1] (B).



Sans doute, on peut donner aux mots le sens qu'on veut. Si toutefois l'on réserve le nom de *syncope* au cas où le temps faible est accentué, il est clair que l'exemple A peut être lui-même une simple prolongation :



La plupart des apparentes syncopes de S. Bach sont sans doute dans sa pensée de simples prolongations, et le violoniste qui les exécute doit mettre l'accent non sur le temps faible, mais sur le temps fort. C'est ainsi seulement que ressortent comme il le faut les admirables *retards* qui caractérisent les temps forts. Seuls les instruments comme le piano forcent à transformer en syncopes réelles (accents sur le temps faible) les prolongations de ce genre — à moins qu'on ne prenne le parti de répéter la note, ce qui paraît souvent plus conforme à l'esprit de l'œuvre.

Lussy l'entendait sans doute ainsi, sans le dire, et quand il parle des syncopes, il a bien en vue l'accent du temps faible, remplaçant celui du temps fort, l'anticipation de l'accent métrique.

Lorsqu'il y a syncope sur le 4e temps d'une mesure à $\frac{4}{4}$, par exem-

[1] *Exp. Mus.*, p. 93.

ple, cette mesure paraît tronquée; mais la mesure suivante étant allongée d'une quantité exactement égale, l'auditeur s'aperçoit que la perturbation n'était que passagère, et il continue à compter à 4 temps. D'ailleurs, dans la plupart des cas, toutes les parties ne sont pas syncopées à la fois, et les accents métriques réguliers de la basse, par exemple, suppriment toute possibilité d'interprétation fautive de la syncope, surtout dans les œuvres dont la mesure est uniforme.

Les accents pathétiques étudiés par Lussy cherchent donc à rompre la régularité de la mesure, sans arriver à la détruire. Ils ne peuvent guère être compris comme tels quand la mesure n'est pas uniforme. Il y a donc lieu d'user de circonspection et de bien envisager les conséquences qui découleraient de l'adoption générale du mètre variable. Je m'explique.

Sans doute on a raison de constater la pauvreté relative de notre musique traditionnelle, au point de vue des combinaisons métriques, quand on la compare soit à celle de l'antiquité grecque, soit à celle de quelques chants populaires anciens ou exotiques. Les rythmes divers nous changent de l'éternel mètre uniforme dont nous commençons à avoir les oreilles rebattues. De toutes parts on cherche à enrichir notre patrimoine rythmique, et il est bon que les compositeurs se lancent résolument dans la carrière ouverte et féconde. Soit qu'ils recherchent des combinaisons métriques ingénieuses, soit qu'ils reviennent à la liberté presque incontrôlée du mètre variable et que leur musique soit écrite pour ainsi dire en vers libres, ils nous préparent des impressions artistiques nouvelles. Or la vie — celle de l'art ne fait pas exception — est faite de changement [1].

Mais si la musique moderne adoptait délibérément le mètre variable, elle se priverait volontairement des avantages que comporte une

[1] Lussy et David expriment eux aussi, à propos de la musique, cette vérité courante : « Rien n'est immobile sur cette terre ! Tout change, tout se transforme, tout évolue... » *Histoire de la notation musicale,* p. 194.

stylisation conventionnelle aussi rigoureuse que celle du mètre uniforme, en particulier d'un grand nombre d'effets « pathétiques ». Une fois adoptée telle mesure uniforme, l'accent pathétique de Lussy et le changement de mesure supposent tous deux un conflit entre la mesure et le rythme. Mais dans le premier cas le rythme qui regimbe contre la loi du mètre finit par s'y plier ; dans le second cas le rythme triomphe complètement de la mesure, de sorte que si les changements se répètent, la lutte cesse. Sans la mesure uniforme, pas d'effets pathétiques exceptionnels : il n'y a d'exception que là où règne une règle ; et un mètre qui changerait perpétuellement ne serait plus un mètre. On le voit, ce qu'on gagne d'un côté, on risque de le perdre de l'autre, et le progrès, si c'en est un, ne va pas sans entraîner des sacrifices.

III

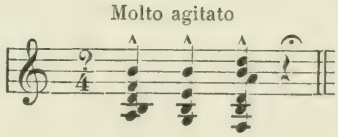
LES PROBLÈMES DE L'INTERPRÉTATION MÉTRIQUE ET RYTHMIQUE LA PERSONNALITÉ DANS L'EXÉCUTION

Comme nous avons été amenés à le constater plus d'une fois au cours de cet opuscule, l'interprétation idéale d'une œuvre, grâce aux seuls signes relatifs à la hauteur des sons, à leur longueur et à leur place dans la mesure, n'est pas toujours facile à déterminer, et l'exécutant intelligent hésite avant d'adopter tel ou tel parti.

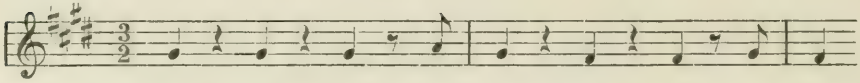
Souvent le doute ne résiste pas à un examen attentif. Armé des principes de Lussy, l'interprète démêle aisément le vrai sens de la composition musicale, même lorsque le compositeur l'a voilé par l'emploi de signes impropres. Il rétablit alors l'écriture, introduit ici et là un silence oublié, déplace les barres de mesure. On reconnaît de simples accents métriques en faisant tomber leur masque pathétique ; au con-

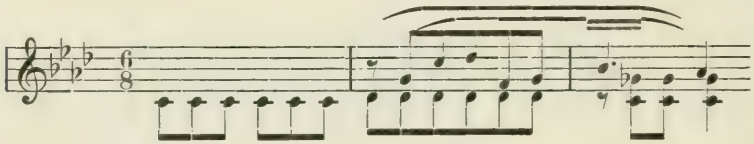
traire, un soi-disant premier temps prend une valeur inattendue d'accent exceptionnel. Dans un développement de sonate, l'apparente uniformité de la mesure, émaillée d'accents qui ont l'air d'être placés au hasard, cache une mesure variable, dans laquelle tous les ictus sont à leur place. Tel point d'orgue apparent signifie une mesure plus longue, tandis qu'une note de grande valeur se révèle comme un point d'orgue.

Parfois l'exécutant, parfaitement au clair sur les intentions du compositeur, est obligé de renoncer à les transmettre intégralement à l'auditeur. Les syncopes successives, comme celles par où débute le *Manfred* de Schumann, ne sont, on peut l'affirmer, jamais comprises comme telles par ceux qui, n'ayant pas vu la partition, ne regardent pas les gestes du chef. Ceux-ci n'entraînent qu'une exécution véhémente, agitée. Au lieu de

l'auditeur entend :

La note exceptionnellement longue signifie-t-elle qu'il faut continuer à compter (temps, mesures ajoutées) ou qu'il y a un véritable point d'orgue (suppression de l'activité métrique) ?

Le début du thème en *mi maj.* du Concerto de Schumann (troisième mouvement) est certainement conçu comme il est écrit, c'est-à-dire que le second silence

est idéalement accentué (A). Il perd tout son charme, conçu comme une mesure à $\frac{3}{2}$

C'est pourtant ainsi que le comprend l'auditeur non prévenu. Plus tard, il est vrai, l'accompagnement de croches, au piano, peut rétablir l'interprétation juste. — Plusieurs compositeurs, et Schumann en particulier, oublient que la musique est destinée à être écoutée, et non lue.

Mais il arrive que l'interprète lui-même ne sache à quelle opinion se ranger. Lussy lui-même hésite parfois et soumet à l'élève des problèmes auxquels on peut reconnaître plus d'une solution raisonnable. Soit par exemple le début de la mélodie du Prélude en *la* ♭ de Chopin.

Doit-il être considéré comme une anacrouse, ou comme un rythme décapité ? Lussy ne se prononce pas catégoriquement. Il donne les interprétations de Bülow et de Rubinstein, préfère la dernière parce qu'elle « imprimait à ce Prélude une sveltesse, une élégance extraordinaire [1] », mais reconnaît que celle de Bülow est « correcte ».

Le *ré* ♭ qui termine la seconde mesure, dans l'Adagio de la *Sonate pathétique*, est-il une anacrouse, comme le prétendent Westphal et Riemann, une terminaison féminine, ou une note de soudure ? Lussy adopte la dernière manière de voir [2], qui est sans doute la plus naturelle ; mais on ne peut affirmer péremptoirement que l'interprétation riemanienne soit fautive.

[1] *Anacr.*, p. 54.
[2] *Rythme*, p. 27, 28.

Pourquoi ces hésitations ? Lussy n'a-t-il pas donné des règles, et ne suffit-il pas de les suivre ?

Nous abordons ici l'une des questions qui ont été le plus discutées à propos de la méthode de Lussy. On a mis en doute la légitimité même de toute codification des lois qui président à l'exécution, sous prétexte qu'une fois ces règles établies, elles supprimeraient tout libre développement de la personnalité de l'interprète ; que rien ne distinguerait plus le travailleur, le *fort en thème*, du véritable artiste. Lussy avait prévu l'objection[1].

Commençons par constater qu'elle ne saurait arrêter les chercheurs. Si les lois existent, ils doivent les formuler sans se préoccuper des conséquences. On n'a pas le droit de s'opposer au progrès de la science au nom d'intérêts particuliers.

Mais les exécutants peuvent se rassurer, il n'y a aucun péril en la matière. Tout d'abord, entre la compréhension claire de l'interprétation idéale et la réalisation au moyen du chant ou des instruments, il y a un abîme. Et je n'ai pas en vue ici surtout la possession de la technique : faites exécuter un *ritardando* par divers pianistes aux doigts également dociles, et tous intelligents : seuls ceux que la nature a doués de ce qu'on appelle le talent sauront l'exécuter sans heurt ni gaucherie. L'intelligence ne saurait remplacer le goût, la grâce, ce que le vulgaire appelle le « sentiment ». Les interprètes bien doués sont seuls capables de l'expression artistique des émotions ; seuls ils savent déterminer dans quelle mesure le « rythme » peut, sans inconvénient, se libérer de la contrainte du mètre. Mais il y a plus. Les règles générales n'engloberont jamais tous les cas particuliers. Il est très rare que les fragments d'œuvres viennent se ranger d'eux-mêmes sous l'une des rubriques posées par la théorie. Comme nous venons de le voir, il faut constamment choisir dans le bagage des règles. Quelle est la valeur de telle note? Est-elle anacrouse ou terminaison féminine?

[1] *Exp. Mus.*, p. 4.

L'harmonie milite en faveur de la première hypothèse — mais la forme mélodique des *rythmes* semble indiquer une métacrouse. Et ainsi de suite. Les règles ne nous tireront jamais d'embarras d'elles-mêmes : il y aura lieu de faire usage, pour leur application, de toute notre sagacité. Leur connaissance ne fera qu'augmenter les ressources dont nous disposons pour l'interprétation intelligente ; tandis qu'en nous reposant sur notre instinct naturel, nous risquons d'être les esclaves, soit de l'habitude mécanique, soit du caprice déréglé. Ainsi, là comme partout, « ignorance se confond.... avec licence, science avec liberté[1] ».

D'ailleurs la Grammaire de l'exécution musicale est loin d'être terminée. Si les lois des sciences les plus positives ne sont que des hypothèses indéfiniment revisables, combien cela n'est-il pas plus vrai encore de disciplines aussi vagues que l'esthétique, à laquelle on ose à peine appliquer le mot de science ! Tout ce qui vit, disions-nous, se transforme. Lussy a changé lui-même d'avis sur plusieurs points, et il le reconnaît ingénûment. Nous avons été obligés de reconnaître chez lui des contradictions, et de choisir dans son œuvre ce qui nous a paru le plus conforme à l'esprit général de cet œuvre. Le lecteur musicien et impartial n'est pas toujours de son avis ; plus souvent encore, d'accord avec lui sur l'interprétation d'un *rythme*, il diffère quant à l'appréciation des motifs invoqués.

Ainsi la codification des lois de l'expression est bien loin encore d'être élaborée ; le fût-elle, elle ne saurait que profiter au développement de la personnalité de l'exécutant. Lussy n'a donc aucunement porté atteinte à la liberté des artistes.

[1] *Exp. Mus.*, p. 4.

CONCLUSION

Si Lussy n'a pu mener à bonne fin la grande tâche qu'il avait entreprise, s'il n'a pas formé un corps de doctrines rigoureusement enchaînées, si la réalisation de ce rêve paraît encore lointaine, si même il semble à jamais impossible de fixer immuablement l'interprétation de certaines phrases musicales, y a-t-il lieu de jeter le manche après la cognée, de renoncer à l'étude de l'expression et du rythme ?

Au contraire. L'idéal, en effet, n'est pas de posséder un recueil de règles toutes faites. Mieux vaut se rendre capable de s'en passer, et tout en profitant de l'expérience d'autrui, s'exercer à la recherche individuelle, la seule fructueuse.

Possédé du désir intense d'approfondir la pensée du maître, le musicien qui a été à l'école de Lussy s'appliquera à développer en lui-même le sens de l'expression et du rythme. Il donnera ainsi des œuvres une interprétation de plus en plus intelligente, de plus en plus consciemment caractéristique du génie de leurs auteurs. Ce n'est point ici mon avis que je donne, c'est celui même de Lussy : « Que le professeur attire l'attention de l'élève sur la *contexture* des phrases, sur les évolutions harmoniques et mélodiques, sur les *irrégularités tonales*, *modales*, *métriques* et *rythmiques*... véritables germes esthétiques qui engendrent l'expression... De cette manière, il tiendra en haleine l'attention de son élève, il développera sa sensibilité, son

habileté, et cultivera en lui la précieuse habitude d'observer, de comparer, d'analyser... L'élève... s'émancipera et demandera désormais à son sentiment propre, éclairé par la raison et l'étude, les secrets d'animer, de poétiser les œuvres qu'il exécute[1]. » Et ailleurs : « Le sentiment, ici comme partout, doit être le principal guide. Une pratique raisonnée, intelligente, aiguisera tellement le goût du musicien que, *par intuition*, il fera des incises *qu'aucune règle ne saurait prévoir ni prescrire*[2] ».

Tandis que les parties dogmatiques de l'œuvre de Lussy, les règles et les formules sont peut-être destinées à être indéfiniment modifiées et remaniées, deux mérites resteront toujours attachés à son nom : d'une part, l'impulsion extraordinaire qu'il a communiquée à l'étude de l'interprétation correcte et vivante des œuvres, d'autre part la transformation qu'il a fait subir à cette étude en montrant de combien la notion du rythme dépasse celle de la mesure. Sans doute il n'a pas eu le premier l'idée d'analyser les phrases musicales comme on analyse les phrases du langage. Mais personne n'avait pénétré aussi avant dans la compréhension du discours musical, n'en avait comme lui mis à nu les rouages ; personne n'avait démêlé comme lui les différences qui séparent le rythme libre et le rythme contraint, stylisé, enfermé dans les limites étroites de la mesure isochrone. Il nous a fait assister aux luttes que se livrent la Fantaisie incoercible et le vieux maître à danser qui cherche à régler son pas sur les battements du métronome. Il a décelé la nature frondeuse des rythmes qui se cache sous le manteau loyaliste et trompeur des barres de mesure régulièrement placées ; par là, i a préparé la voie à l'affranchissement complet du joug de la mesure, au règne du mètre variable, à la musique dans laquelle la barre de mesure, de l'aveu conscient des compositeurs, n'a d'autre valeur que celle d'un repère destiné à faciliter au lecteur sa tâche.

[1] *Exp. Mus.*, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.
[2] *Exp. Mus.*, p. 65. C'est ici nous qui soulignons.

L'appel de Lussy n'a pas retenti en vain ; le monde musical a déjà commencé d'y répondre. Des musiciens de tous pays, et parmi eux quelques-uns des plus grands, n'ont pas hésité à lui témoigner ouvertement leur admiration. D'autres, plus nombreux encore, ont subi son influence, sans le savoir peut-être, en tous les cas sans l'avouer. Grâce surtout à son disciple et continuateur Émile Jaques-Dalcroze, l'étude du rythme, ce « Saint-Esprit de la musique[1] », a pris depuis quelques années une extension considérable, et le soin qu'on apporte au phraser dans les éditions des œuvres classiques est dû indirectement, pour une part, aux traités de l'*Expression musicale* et du *Rythme*. Mais il y a encore bien à faire. Et la tâche prochaine des admirateurs de Lussy est d'abord d'intéresser les musiciens, plus encore que par le passé, aux questions vitales qu'il a étudiées passionnément. C'est encore de faire connaître Lussy lui-même, et la place d'honneur qui revient dans l'histoire de l'esthétique à ce théoricien de l'exécution musicale, à ce réformateur de l'enseignement.

Lui-même ne songeait point à sa gloire propre et ne vivait que pour son idée. Avec une abnégation touchante, il va jusqu'à autoriser la reproduction du chapitre intitulé : « Concordance entre la mesure et le rythme », même sans indication de nom d'auteur. Le comité de l'Association des Musiciens Suisses a donc agi pieusement vis-à-vis de sa mémoire en cherchant à populariser ses idées, au lieu de faire ériger de lui un buste en marbre.

J'ose espérer que mon modeste travail servira dignement cette cause et je m'estimerai heureux si cet opuscule, répandu largement par les soins de l'Association des Musiciens Suisses, peut contribuer à éveiller dans l'esprit de quelques lecteurs un intérêt fécond pour le rythme et la bonne diction musicale. Le meilleur hommage qu'on puisse rendre au Maître, celui qui aurait eu le plus de prix à ses yeux, est de marcher en avant dans la voie qu'il a tracée.

[1] Mot de Hans de Bülow, cité maintes fois par Lussy.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages.

Réforme dans l'enseignement du piano (Cours normal complet), Ire partie : **Exercices de piano** dans tous les tons majeurs et mineurs, à composer et à écrire par l'élève. Précédés de la théorie des gammes, des modulations, du doigté, etc., et de nombreux exercices théoriques. In-8o, 1863. Benoît. Fr. 4,—.

Nouvelle édition avec légers changements dans le titre *(Exercices de Mécanisme)*. Gr. in-8o, 1878. Heugel. Tirages secondaires en 1892, 1896, 1902, 1909.

Pupitre exercices du pianiste. Exercices modèles, etc. Gr. 8o. Fr. 3,50.

Traité de l'expression musicale. — Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale. Gr. in-8o, 1874. Berger-Levrault et Fischbacher. Fr. 10,—. Éd. populaire, Fr. 6,—.

5me édition, 1885 ; 7me éd., 1897 ; 8me éd., 1904.

N.B. — Lussy n'a fait faire que 4 tirages qu'il a divisés en 8 éditions en changeant titres et couvertures.

Traduction en anglais : MUSICAL EXPRESSION. Accents, nuances and tempo in vocal and instrumental Music, by Mr Mathis Lussy, translated from the 4th edition (with the author's further corrections and additions) by Miss E. von Glehn. London, 1885. Novello and Co, Ltd

Traduction en allemand : DIE KUNST DES MUSIKALISCHEN VORTRAGS. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik. Uebersetzt und bearbeitet von F. Vogt. Leipzig, 1886. Leuckart.

Traduction en russe par W. A. Tschetschoff, Pétersbourg, 1888, Bösselt.

Histoire de la Notation musicale depuis ses origines (en collaboration avec E. David). In-4o, 1882. Imprimerie Nationale et Calmann-Lévy (Prix Bordin). Fr. 20,— (Épuisé).

Le Rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation. Gr. in-8o. Ire éd., 1883 ; 2me éd., 1884 ; 3me éd., 1897 ; 4me éd., 1911. Heugel et Fischbacher. Fr. 5,—.

Concordance entre la mesure et le rythme. Extrait de la 6me éd. française du « Traité de l'expression musicale ». Gr. in-8o, 1893. Fischbacher. Fr.1, —.

Grammaire de l'exécution musicale. **L'Anacrouse dans la musique moderne.** Gr. in-8o, 1903. Berger-Levrault et Fischbacher. Fr. 3,50.

Articles de revues et de journaux, contributions à des recueils d'études.

Zur neueren Literatur ueber die Reform der musikalischen Vortragszeichen. — *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft,* 1re année (1885). Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pages 546-559.

N.B. — La traduction en allemand est de Heinrich Rietsch, Wien. L'article est cité dans *l'Anacrouse*, p. 33, comme un article « concernant les procédés d'exécution ».

Chabanon, précurseur de Hanslick. — *Gazette musicale de la Suisse romande,* 3e année, No 7, 7 mai 1896.

De la culture du sentiment musical. — *Festschrift zum Zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft,* publication offerte par la section bâloise aux congressistes de la Société internationale des musiciens, siégeant à Bâle, les 25, 26 et 27 septembre 1906.

Publié à part en une brochure in-8o de 55 pages. 1906. Heugel et Fischbacher. Fr. 1,75.

De l'Accent esthétique. — *Vie musicale,* 1re année, no 9, 1er janvier 1908. Lausanne, Fœtisch.

De la Diction musicale et grammaticale. — *Riemann Festschrift* (Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum 60. Geburtstage ueberreicht von Freunden und Schülern). 1909. Leipzig, M. Hesse. Pages 55-60.

Comptes rendus de quelques concerts du Kursaal de Montreux (années diverses) dans la *Feuille d'Avis de Montreux*.

Traduction.

Préface de l'Édition académique des Sonates de Beethoven, par H. Germer, traduite de l'allemand par Mathis Lussy. Sans date. Litolff, Braunschweig ; Enoch, Paris.

Œuvre posthume.

La Sonate pathétique de L. van Beethoven, op. 13. Rythmée et annotée par Mathis Lussy (œuvre posthume). Gr. in-8o, 1912. Costallat & Cie. Fr. 6,— (106 pages de texte, 25 pages de musique gravée).

EXPLICATION DE QUELQUES TERMES

Agogique. — Qui concerne le mouvement et ses variations (terme de Riemann).

Amétrique. — (*a* privatif.) Dépourvu de mesure, de mètre.

Anacrouse. — V. p. 50 ; 82 et suiv.

Commensurable. — Deux grandeurs (deux fragments de durée, par exemple) sont commensurables quand elles peuvent être mesurées au moyen d'une même grandeur.

Courbe de vitesse, d'intensité. — Ligne figurant les variations de la vitesse ou de l'intensité par rapport au temps : la ligne s'élève ou s'abaisse suivant que la rapidité ou la force croît ou décroît.

Dynamique. — Qui concerne l'intensité et ses variations.

Fonction. — Une quantité est dite fonction d'une autre quand ses variations sont liées à celles de l'autre.

Ictus. — V. p. 49.

Incise. — V. p. 41.

Isochrone, Isochronisme. — Deux ou plusieurs mouvements sont dits isochrones quand ils sont égaux en durée. *Division isochrone* du temps ou *isochronisme* : division du temps en parties égales.

Jalon. — Point de repère de l'espace. Nous appliquons ce terme au temps et désignons par là le repère, parfois idéal, qui sépare deux divisions consécutives de la durée.

Métacrouse. — V. p. 50, 84.

Mètre. — Mesure, unité de mesure. Nous employons ce terme général, emprunté à la prosodie antique, pour éviter l'amphibologie qui pourrait résulter du sens spécial qu'a souvent le mot *mesure* en musique (unité métrique composée de deux ou plusieurs *temps*).

Métrique. — Relatif au mètre ; susceptible d'être mesuré au moyen d'une unité de mesure. La *Métrique* est la partie de la théorie du rythme qui traite des fragments de durée égaux ou nettement commensurables (au moins idéalement).

Objectif. — Extérieur, relatif à l'objet, indépendant du sujet pensant, par opposition à *subjectif*.

Perception. — V. *Sensation*.

Période. — V. p. 41.

Phrase. — V. p. 41.

Rythme (sens spécial). — V. p. 41. — *R. décapités, décaudés*. V. p. 85-87.

Sensation. — Impression produite sur nos sens. L'esprit n'atteint jamais la sensation brute ; on appelle *perception* une sensation dont l'intelligence s'est emparée, non sans la déformer plus ou moins.

Soudure (Notes de). — V. p. 87.

Subjectif. — Relatif au sujet pensant. Si je groupe trois par trois les battements d'un métronome ordinaire, ce groupement est purement *subjectif*, c'est-à-dire que rien ne lui correspond dans la réalité.

Temps premier. — Les Grecs appelaient ainsi la plus petite unité de mesure prosodique et musicale (*χρόνος πρῶτος*).

Thésis. — *Frappé*, par opposition au *levé*. *Rythme thétique*, rythme débutant sur un *temps fort*, sans anacrouse.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

(AUTEURS, COMPOSITEURS, MUSICIENS)

Aristote, 29.
Aristoxène, 29.
Bach, 80, 98.
Beethoven, 73, 74, 78, 79, 82, 85, 86, 88.
Blaze de Bury, 29.
Bolton, 29.
Brahms, 80, 88.
Bücher, 56.
Bülow, 16, 47, 77, 102, 107.
Businger, 14.
Chabanon, 20.
Chopin, 72, 73, 85, 102.
Combe, 13 et suiv.
David, 17.
Féré, 29.
Gevaert, 16, 29.
Hændel, 82.
Hanslick, 20.
Jaques-Dalcroze, 7, 8, 33, 56, 66, 68, 80, 107.
Lalo, 56.
Landry, 30, 59, 67.
Lévêque, 29.
Lussy, *Chabanon et Hanslick*, 20.
Lussy, *De la culture du sent. mus.*, 20.
— *Exercices de piano*, 15.
— *Histoire de la notation*, 17.
— *Procédés d'exécution*, 19.
— *Sonate pathétique*, 21, 22.
— Autres ouvrages, *passim*.
Mattheson, 40.
Mendelssohn, 83.
Meumann, 29.
Momigny, 40, 61, 65.
Mozart, 86, 87.
Quintilien, 29.
Rameau, 62.
Riemann, 16, 36, 40, 42, 61, 65, 82, 102.
Röthlisberger, 5 et suiv.
Rossini, 16.
Rubinstein, 102.
Schubert, 89, 93.
Schumann (compos.), 73, 78, 101, 102.
Schumann (psycho-phys.), 29.
d'Udine, 57.
Verrier, 56.
Wagner, 31, 93.
Westphal, 29, 86, 88, 102.
Wundt, 29, 56.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 5

MATHIS LUSSY 11

THÉORIE DU RYTHME ET DE L'EXPRESSION MUSICALE. . 23

INTRODUCTION 25

Le rythme et les rythmes. 28

CHAPITRE PREMIER

LE RYTHME DE LA PHRASE MUSICALE

I. *Composition de la phrase. Rythmes.*

Les facteurs de la délimitation rythmique 34

1. Mouvement, p. 34. — 2. Intensité, p. 36. — 3. Hauteur, p. 36. — 4. Harmonie et tonalité, p. 38. — 5. Liens harmonico-mélodiques, p. 38. — 6. Répétition et imitation, p. 39.

Rythme, incise, période, phrase. 40

II. *Exécution de la phrase musicale. Agogique et Dynamique. Accents* . . 42

A. Le mouvement et ses variations 43

B. L'intensité et ses variations.

1. Nuances 45

2. Accents 46

Accent de durée, p. 47 ; mélodique, p. 47 ; harmonique, p. 48 ; de prononciation, p. 49; d'expression, p. 49; accents rythmiques (ictus et accent d'incise), p. 49.

3. Notes faibles 51

CHAPITRE II

LA MESURE

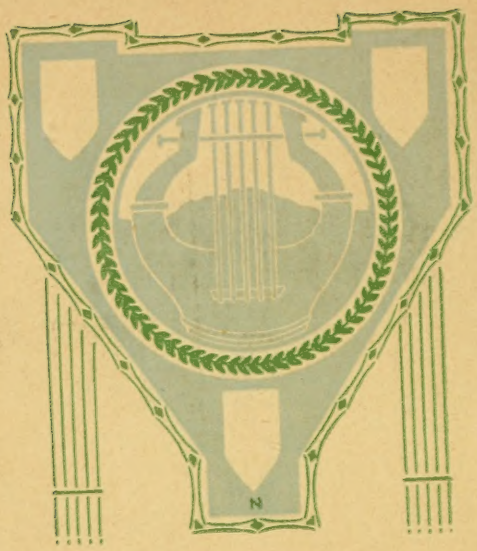
Ordre, symétrie et mètre 53
I. *Le mètre en général* 55
II. *La mesure musicale.*
Le temps compté. Le temps et la mesure. Subdivision des temps. Groupement des mesures. Diverses espèces de mesures 60
L'illusion du mètre. Altération de l'isochronisme. Combinaisons de mesures . 67

CHAPITRE III

LE RYTHME DANS LA MESURE

I. *Formes diverses et notation du rythme métriquement stylisé.*
La libre inspiration et la stylisation métrique 69
Degrés de la stylisation métrique 72
Détermination de la mesure par le rythme. Désaccord possible entre le mètre conçu et le mètre réel 75
Notation appropriée de la mesure. Désaccord possible entre le mètre réel et le mètre noté.
1. Périodes régulières 76
2. Périodes irrégulières 79
Le rythme métrique et ses diverses formes.
Anacrouse et métacrouse 81
Rythmes « décapités » et « décaudés » 85
Rôle de la symétrie dans la délimitation des rythmes. Notes de soudure. Enchaînement continu des rythmes 87
II. *Antagonisme entre la mesure et le rythme. Conséquences au point de vue de l'exécution* 90
Irrégularités agogiques 92
Irrégularités dynamiques. 93
A. Opposition entre l'accent rythmique et l'accent métrique 94
B. De l'accent pathétique 95
III. *Les problèmes de l'interprétation métrique et rythmique. La personnalité dans l'exécution* 100

Conclusion 105
Bibliographie des ouvrages de Lussy 109
Explication de quelques termes 111
Index des principaux noms cités 113



ML
3813
L86M7

Music

Monod, Edmond
Mathis Lussy et le rythme
musical

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY